KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE İDEOLOJİ: HOLLYWOOD VE STEVEN SPIELBERG SİNEMASI ÖRNEĞİ

İhsan KOLUAÇIK

Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Doç. Dr. Himmet HÜLÜR
Eylül, 2010
Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE İDEOLOJİ: HOLLYWOOD VE STEVEN SPIELBERG SİNEMASI ÖRNEĞİ

Hazırlayan
İhsan KOLUAÇIK

Danışman
Doç. Dr. Himmet HÜLÜR

AFYONKARAHİSAR 2010

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans / Doktora tezi olarak sunduğum "Kültür Endüstrisi ve İdeoloji: Hollywood ve Steven Spielberg Sineması Örneği" adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça'da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../2010

İhsan KOLUAÇIK

TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI

JÜRİ ÜYELERİ		İMZA
Tez Danışmanı:	Doç. Dr. Himmet HÜLÜR	…………….......
Jüri Üyeleri:	Doç. Dr. Nesrin KULA DEMİR	…………….......
	Yrd. Doç. Şefik DENİZ	.....…......….......

Sosyoloji anabilim dalı yüksek lisans/doktora/sanatta yeterlik öğrencisi İhsan KOLUAÇIK'ın, "Kültür Endüstrisi ve İdeoloji: Hollywood ve Steven Spielberg Sineması Örneği" başlıklı tezi ..../..../..... tarihinde, saat ………'da Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, yukarıda isim ve imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Mehmet KARAKAŞ

MÜDÜR

ÖZET

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE İDEOLOJİ: HOLLYWOOD VE STEVEN SPIELBERG SİNEMASI ÖRNEĞİ

İhsan KOLUAÇIK

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

Eylül 2010

Danışman: Doç. Dr. Himmet HÜLÜR

Modernlik, kültür ve ideoloji gibi kimi kavramlar, sosyal bilimlerin ve modern düşünce ve pratiğin büyük bir alanının odak noktasında yer almaktadır. Modernliğin gelişimine koşut olarak kültürün kapitalist üretim tarzı içinde alınıp satılan metaya dönüşmesi, bunun sonucunda kültürün bir endüstri kolunu oluşması ve bu kültürel yapının içinde sinemanın işlevi oldukça önemlidir.

Kültür endüstrisi içinde sinemanın ideolojik işlevlinin en açık biçimde görüldüğü ülke Amerika'dır. Amerikan Sineması denildiğinde akla ilk gelen isim Hollywood'dur. Amerikan Sineması'nın en önemli yönetmenlerinden Steven Spielberg'in filmleri bağlamında Kültür Endüstrisi ideoloji ilişkisi ele alınmış ve Spielberg'in varolan sistemi devam ettirme noktasında bir ideolog olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Modernlik, Kültür, İdeoloji, Eleştirel Teori, Kültür Endüstrisi, Sinema, Hollywood, Steven Spielberg.

ABSTRACT

CULTURE INDUSTRY AND IDEOLOGY: HOLLYWOOD AND THE CASE OF STEVEN SPIELBERG'S CINEMA

İhsan KOLUAÇIK

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF SOCIOLOGY

September 2010

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Himmet HÜLÜR

The concepts such as modernity, culture and ideology, take place at the focus of a big area of the social sciences and modern thought and practice. Within the capitalist mode of production, the transformation of culture into commodity, the formation of an industrial branch of culture and the function of cinema within this cultural structure are considerably important.

The ideological function of cinema within culture industry can be seen most explicitly in America. Hollywood can be taken as the heart of American cinema. In this thesis, we consider the relation between culture industry and ideology in the context of the films of Steven Spielberg who is one of the most popular directors of American cinema and Spielberg is taken into consideration as an ideologist who tries to maintain the present cultural and ideological system.

Keywords: Modernity, Culture, Ideology, Critical Theory, Culture Industry, Cinema, Hollywood, Steven Spielberg.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

Modernlik, kültür, ideoloji, kültür endüstrisi vb. kimi kavramlar 19. yüzyıldan başlayarak günümüze kadar çeşitli biçimlerde tanımlanmıştır. Ancak bu kavramlara ilişkin herkesçe uzlaşılan tanımlar mevcut değildir. Tez boyunca bu tartışmalı kavramların çeşitli düşünürler tarafından nasıl ele alındığı işlenmiştir. Bununla birlikte tezin başlığına da ismini veren kültür endüstrisi kavramı ve Eleştirel Teorinin modernlik, ideoloji, kültür kavramlarına yaklaşımları ayrıntılı biçimde ele alınmıştır. Bu kavram ve tartışma odağı bu yüksek lisans tezinin çalışma alanını oluşturmuştur.

Aydınlanma ve kapitalizmin gelişmesine koşut olarak ortaya çıkan modernlik algısı, sürekli tartışma konusu olmuştur. Modernlik kavramıyla ilgili çalışan düşünürler, kavramı farklı boyutlardan ele almışlardır. Bunlar arasında Rousseau'dan başlayarak Foucault'ya kadar eleştirel düşünürlerin modernlik algıları hem Aydınlanma hem de kapitalizm eleştirilerini de beraberinde getirmiştir. Özellikle 18. yüzyılın en önemli Aydınlanmacılarından Rousseau; insan dünyasındaki kötülükleri, zulümleri, felaketleri insana açıklamaktan uzak bir gelişme anlayışının insan için yarardan çok zarar getireceğini düşünmüş ve bunları dile getirmiştir (Oskay, bt; 224-225). Rousseau; toplumun gelişiminde akıl, bilim ve teknolojinin son derece önemli olduğunu belirtmekle birlikte, bu gelişimin, insanın özgürleşmesini sağladığı müddetçe, bir gelişme olabileceğini vurgulamıştır. Bunun dışındaki toplumsal gelişme anlayışını ise kabul etmemiştir. Bu bağlamda günümüze kadar gelen Eleştirel düşünürlerin düşünsel arka planında Rousseau'cu bir yapı bulunmuştur. Rousseau'nun, özellikle insanın özgürleşmesiyle akıl, bilim ve teknoloji arasındaki ilişkideki kuşkulu yaklaşımı, günümüz düşünürlerini de yoğun bir biçimde etkilemiştir.

Marx, birçok kaynakta ve özellikle Marshall Berman'ın *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* adlı çalışmasında bir modernlik düşünürü olarak gösterilmiştir. Modernlikle birlikte katı olan her şeyin parçalanması ve yerle bir olması söz konusudur. Sonuçta bu bağlamda, kapitalizm de yerle bir olacak ve onun yerini komünizm alacaktır. Weber'in modernlik tasavvurunda, içinde bulunulan dünyanın büyüsünün bozulması ve modernliğin insanlığı demir kafesin içine hapsetmesinden

bahsedilmektedir. Durkheim da modern çağı sorunlu olarak görmüş, ama ne Marx ne de Weber kadar eleştirmiştir. Özellikle endüstriyalizm bağlamında modernlik eleştirisi yapmış ve insanlarda anomiye yol açtığını belirtmiştir. Nietzsche ise modern çağı, değerlerin yok oluşu, Hıristiyanlığın çöküşü bağlamında değerlendirmiş ve nihilizmin zaferini ilan etmiştir. Eleştirel Teorisyenlerin modernlik eleştirisinde rasyonelleşme, araçsal akıl ve doğanın tahakküm altına alınmak istenmesi ön plana çıkmıştır. Özellikle Weber ve Nietzsche'nin Eleştirel Teorisyenler üzerinde önemli etkileri olmuştur. Foucault ise Nietzsche ve Eleştirel Teorisyenlerden büyük ölçüde etkilenmiştir. Özellikle Aydınlanma, modernlik ve özgürlük arasında kurmuş olduğu ters ilişki çok önemlidir.

Eleştirel Teorisyenlerin modernlik kavramını ele alışları ise dikkat çekicidir. Özellikle Adorno, Horkheimer, Benjamin, Marcuse ve Habermas, modernlikle ilgili tartışmalarında düşüncelerini dile getirmişlerdir. Özellikle *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı çalışmalarında Adorno ile Horkheimer; Aydınlanma ve Aydınlanma-mit ilişkisi bağlamında insan ile doğa ilişkisini açıklamaya çalışmışlar, mitin zaten Aydınlanma olduğunu ve Aydınlanmanın bir süre sonra mitolojiye dönüştüğünü açıklamışlardır. İnsanlığın özellikle İkinci Dünya Savaşı döneminde içinde bulunduğu durumdan Aydınlanmayı sorumlu tutmuşlardır.

Eleştirel Teorisyenler ve özellikle de Adorno ve Horkheimer, toplumların gelişimindeki olumsuz faktörlerde modern teknolojinin, bilimin ve araçsal aklın çok önemli bir yeri olduğunu belirtmekle birlikte, bugünkü teknolojinin ve bilimin modern toplumlarda bu kadar etkinlik kazanmasının temelinde, ekonomik anlamda egemen olanların katkısının göz ardı edilmemesi gerektiğine dikkatleri çekmişlerdir. Bu bağlamda insanın ve toplumun şeyleşmesinde, kapitalist ekonomik sisteme dikkatleri çekmişler ve bunu bilmeden ideolojik yapının nasıl işlerlik kazandığının çözülemeyeceğini belirtmişlerdir. Adorno ve Horkheimer'ın birlikte yazmış oldukları *Aydınlanma'nın Diyalektiğ* ve Horkheimer'ın *Akıl Tutulması* adlı çalışmaları bütün bu sistemi anlama noktasında tezin temel kaynaklarından ikisini oluşturmuştur.

Tezin birinci bölümünün ikinci kısmında ele alınan kavram ise ideolojidir. Bu kısımda, ideoloji kavramının Bacon'dan Althusser'e kadar nasıl ele alındığı ayrıntılı biçimde gözden geçirilmiştir. Öncelikle fikir bilimi ve olumlu bir kavram olarak

ortaya çıkan ideoloji, özellikle Napolyon ile birlikte olumsuz anlamda ele alınmaya başlanmış ve olumsuz ele alınışına bir katkıyı da Marx yapmıştır. Marx, kavramı "yanlış bilinç" olarak değerlendirmiş ve Marx sonrası birçok Marxist düşünürü de etkilemiştir. Lenin ise burjuva ideolojisinin yanı sıra işçi sınıfı ideolojisinin de olacağından bahsederek ideolojiye olumlu bir anlam yüklemiştir. Gramsci, ideoloji kavramını sivil toplum kavramından ayrı düşünmemiş ve ideoloji kavramını sivil toplumu çözümlemede kullanmıştır. Gramsci, ideolojiyi toplumsal ya da gündelik yaşamın bilincini oluşturan en önemli etken olarak görmekle birlikte ideoloji ile ilgili çalışmalarında kullanmış olduğu temel kavram hegemonyadır. Gramsci'den sonra ideoloji kavramını Althusser'in ele alış biçimi oldukça önemlidir. Althusser, egemen ideolojinin oluşumunda ideolojik aygıtlar içinde yer alan maddi pratikleri önemsemiştir.

Tezin birinci bölümünün üçüncü kısmında ise kültür kavramı ele alınmıştır. Bu kısımda, kültür kavramının yıllar içinde geçirdiği evrim, idealist ve materyalist düşünürlerin kültür kavramına bakışları bağlamında değerlendirilmiştir. Özellikle modernlik-kültür ilişkisi ve modernlikle birlikte kültürde oluşan tahribat son derece önemlidir.

Tezin ikinci bölümü tamamıyla Eleştirel Teorisyenlere ayrılmıştır. Eleştirel Teorisyenlerin Aydınlanma ve modernlik eleştirilerinden kültür eleştirilerine kadar birçok konu ele alınmıştır. Kitle toplumunda ideoloji, kültür endüstrisi-sanat ilişkisi ve kültür endüstrisi-sinema ilişkisi diğer önemli başlıkları oluşturmuştur.

Tezin üçüncü ve son bölümünde ise kültür endüstrisinde sinema-ideoloji ilişkisi, Amerikan Sineması'nın 1970'li yıllardaki etkinliği bağlamında, o dönemin en önemli yönetmenlerinden Steven Spielberg sineması özelinde incelenmektedir. Spielberg; etkinliğini günümüze kadar taşıyan, hem o dönemde hem de günümüzde Endüstrinin sinemasal anlamda kurtarıcısı gibi görülen ve Endüstriyi sürekli olarak yenileyen bir isimdir. Bununla birlikte Spielberg sinemasını ve sinema-ideoloji ilişkisini daha yakından ve daha iyi anlayabilmek için Spielberg'in *Jaws*, *Üçüncü Türle Yakın İlişkiler* ve *E.T.* filmleri incelenmektedir.

Kitle kültürü; 20. yüzyılın en önemli kavramlarından biridir. Sanayi devrimi ve kapitalizmin ortaya çıkardığı kavram, 20. yüzyılda popüler kültürün kitle iletişim

araçlarıyla girdiği sentezin ürünüdür. Kitlelere kolayca ulaşabilmesi ve onlar üzerindeki etkinliği dolayısıyla bu ismi almıştır. Kültürel ürünlerin kapitalist ekonomik sistemde büründükleri karakter birer meta olmalarını sağlamıştır. Artık kültür bir hegemonya biçiminin parçasıdır.

Philip Kolker (2008: 99) kültür kavramını şöyle tanımlamıştır: "Bağlam olarak kültür düşüncesi, ilk olarak kültürün doğa olmadığı anlamına gelir; kültür tarih içinde insanlar tarafından oluşturulur, düşündüğümüz ve yaptığımız her şeyin ürünüdür". Görüldüğü gibi kültür kavramı, insanı temel almakta ve insanın içinde var olduğu, ortaya koyduğu her şeyi, tüm gerçekliğiyle kapsamaktadır. İnsan olgusunu düşünmeden bir kültürden söz etmenin anlamı yoktur. İnsanı günümüz dünyasına kadar getiren en önemli süreçte ele alınması gereken bir diğer nokta, sanayi kapitalizminin başlangıç dönemidir. Bu dönemle birlikte kültür, endüstri içinde kullanılan bir metaya dönüşmüştür.

Buhar makinesinin bulunmasıyla başlayan Sanayi Devrimi, insanoğlunun yaşamında inanılmaz kolaylıklar sağlamış, insanoğlunun önüne yepyeni bir dünya sunmuştur. Sanayileşmeyle birlikte artık kendini iyice hissettirmeye başlayan kapitalist sistem, bir yandan insan yaşamını kolaylaştırırken, bir yandan da insanı içinde bulunduğu sisteme bağlı kılmak için elinden geleni yapmıştır.

Kapitalist sistem insanoğlunu çepeçevre sararken, yaşam içinde insanoğlunun kutsal gördüğü herşeyi bir metaya dönüştürmüştür. Belki günümüzde, ileri endüstriyel toplumlar açısından, efendi ile köle, halk ile kral, derebeyi ile serf arasındaki hükmetmeye, sömürmeye, boyun eğmeye dayalı ilişki son bulmuştur. Her ne kadar sömürüye, boyun eğdirmeye, hükmetmeye dayalı ilişkiler olsalar da, insan ile insan arasındaki ilişkilerdir. Ama günümüzde ileri endüstriyel toplumlar bağlamında var olan ilişkilerde bunları görmek imkânsızdır; insanın yerini ya makineler almış ya da insanla limitet şirketlerin ilişkisi başlamıştır. İnsanoğlu mekânsal anlamda birbirine ne kadar yaklaşmışsa bir o kadar uzaklaşmıştır. Bu durum kapitalist üretim sistemi içinde, insanın metalaşmasının sonucudur.

İnsanın metalaşması demek, temelinde insan olan kültürün de metalaşması anlamına gelmektedir. Kültür ve kültürel ürünler, endüstrileşme süreci içinde tüketilmek için pazara sunulan birer metaya dönüşmüştür. Sanayileşme ile beraber

kültür, ucuz ve basit bir şekle bürünmüş, herkesin anlayabileceği bir biçime sokulmuştur. Bunu yaparken de çeşitli kitle iletişim araçları ve teknolojik ürünler kullanılmıştır. Özellikle kitle iletişim araçları, kültürün metalaşmasında çok önemli bir yer edinmiş ve günümüzde "kitle kültürü" ya da Frankfurt Okulu düşünürlerinin kullandığı şekliyle "kültür endüstrisi" diye ifade edilmiştir.

Kitle kültürü veya kültür endüstrisiyle birlikte yüzyıllardır var olan kültürel farklılıklar, sistemin kontrolünde ve sistemin devamlılığı adına ortadan kaldırılmıştır. İnsanlar artık sadece kültürü tüketen ve üretemeyen pasif bir tüketiciye dönüşmüşlerdir. İnsanların seçimlerinin pek değeri kalmamıştır -sadece tüketmek ya da satın almak istediklerinde seçim yapabilir konuma gelmişlerdir. Ama yapılan bu seçim birbirine çok benzeyen, sadece etiketleri farklı ürünler söz konusu olabildiğinde mümkün olabilmiştir. İnsanda kendisinin bir seçim yaptığı, bir tercihte bulunduğu hissi uyanmaktadır. Ancak bu seçim ya sistemin içinde kalıp sistemi devam ettirmek, ya da toplum içinde yalnız kalıp, "öteki" konumuna düşmektir.

Kapitalist sistem ve onun yarattığı kültür, insanlara sözde özgürlük sağlayıp, onları kandırmaktadır. İnsanlar sistemin içinde kaldıkları ve onu devam ettirdikleri sürece özgür oldukları yanılsamanasına karşı karşıya kalmışlardır. Çünkü birey olgusu, kültür endüstrisi içinde silinip gitmiş ve insanlar birer kuklaya dönüşmüşlerdir. İnsanların kültür endüstrisi içinde birey ya da özne olabildikleri tek yer, "müşteri" olarak seçim yapılmaya gidilen yerdir. Kültür endüstrisinin ürünleri tüketildiği sürece, insan seçim yapabilen bir varlık haline dönüşmüştür

Sanatsal anlamda üretilen ve tüketilen, tüketildiği insanda yeniden üretilen ürünler, yapıt olma sürecinden geçerken aynı zamanda içinde bulunduğu kültürü de yansıtmıştır. Artık yeniçağda teknolojik gelişmeler kendi kültürünü de oluştururken, insanlığa katkıda bulunarak yeni bir sanat dalı olan sinemayı yaratmıştır. Yedinci sanat olarak adlandırılan sinema, hiç şüphesiz ki, kültürel bir pratik ya da bir kültür aracıdır. Çünkü görsel ve işitsel bir anlatıma sahip olan sinema; insanların belleğinde, zihinlerinde karşılığını bulabilmektedir. Böylelikle insanların beğenisini kazanan sinema, filmler aracılığıyla görsel ve işitsel (görselliği daha fazla olmak üzere) bir kültürün hazırlayıcısı olmuştur.

İlk önce bir eğlence aracı olarak doğan, sonra bir sanayi koluna dönüşen

sinema, son olarak içinde diğer birçok sanatın da harmanlandığı, sosyal ve kültürel bir kurum olarak kendini var etmiştir. Ama günümüzde sinemanın bu üç işlevinden en fazla ön plana çıkanı, kültür endüstrisinin bir ürünü olarak, endüstri kolu olmasıdır. Bundan sonra sinema, eğlence aracı ve yedinci sanat olarak kültürel bir işleve sahip olmuştur. Frankfurt Okulu düşünürlerinden Adorno, sinemanın toplumsal ve kültürel bir kurum olmaktan çok, insanları tahakküm altına alan bir kurum olduğuna dikkat çekmiş ve iş dünyasının bir parçası haline gelerek bir metaya dönüştüğünü belirtmiştir.

Sinemanın kültürel veya sanatsal boyutundan çok, eğlence ve endüstriyel boyutuyla yüzyılı aşkın süredir gözler önündedir. Sinemanın çok geniş kitlelere hitap edebilme ve onları yönlendirebilme gibi bir özelliğinin olması, egemen ideolojinin ve içinde yaşanılan sistemin işine yaramaktadır.

Bir sanayi kolu olarak ortaya çıkan sinemanın, tüm ülkelerde aynı şekilde geliştiği söylenemez. O ülkenin potansiyeli ve içinde bulunduğu sosyal, kültürel ve ekonomik şartlar devamlı ön plana çıkmıştır. Bu şartlar düşünüldüğünde, sinemanın bir sanayi kolu olarak geliştiği ve tüm dünya pazarına hakim olduğu tek ülke; Amerika'dır. Amerikan Sinema sanayisi içinde sinema, başından beri, kültürel ve sanatsal bir olgu olmaktan çok, eğlence endüstrisinin bir koluşeklinde değerlendirilmiştir.

Tezin film çözümlemeleri yapılan son bölümünde bu endüstri kolunun doğuşu, gelişimi ve günümüzdeki yapısına değinilmiştir. Amerikan Sinema Sanayi (Hollywood) için sinemanın en önemli işlevi, daha fazla para kazanmaktır. Bugün yaratıcı düşünce açısından son derece kötü durumda olan Amerikan Sinema Sanayi'nin ayakta durmasını sağlayan gelişmeler, teknolojinin sinemanın içine daha da girmesi ve insanların fantezi dünyalarına daha fazla girilmesidir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNLİK, İDEOLOJİ VE KÜLTÜR

1. MODERNLİĞİ ANLAMAK

1.1. MODERN VE MODERNLİK KAVRAMLARI

Bazı kavramları tanımlamak, açıklamak, tarif etmek, o kavramlarla ilgili kesin yargılar öne sürmek son derece güçtür. Kavramı açıklarken, o kavramın dışında açıklanması gereken birçok kavramla karşılaşılabilir ve bütün bunlar üst üste geldiğinde terminolojik bir bulanıklık meydana gelir. Bu terminolojik bulanıklığa neden olduğuna inanılan kavramlardan birisi de –hiç şüphe yoktur ki– "modernlik"tir. Modernlik kavramını tanımlamaya geçmeden önce, "modern" kavramı üzerinde durmak daha faydalı olacaktır.

Modern kavramının içeriği her dönemde yeni olan şeylerle değişmekte, eskiden yeniye geçişi ifade etmektedir. Bununla birlikte şunu da belirtmek gerekir ki modern kavramı; sabit, değişmeyen bir dış gerçekliği dile getirmemektedir. Yani modern sözcüğü, sürekliliği olan bir değişimi de beraberinde getirmektedir. Çağın sürekli değişmesi nedeniyle modern olanın da zamanla değiştiği görülmektedir. Bu bağlamda düşünüldüğünde ileriye dönük hiçbir şeyin modern olmaktan kurtulamaz olduğu gerçeği göz önünde bulundurulmalıdır.

"Modern" sözcüğünü etimolojik olarak incelediğimizde; sözcüğün İngilizce'ye Fransızca "moderne"den geçtiği görülür. Fransızcaya ise Raymond Williams'ın deyimiyle "geç Latince modernus'tan, Latin kök sözcük modo'dan" (2005: 251) geçmiştir. Latince "modernus" biçimiyle ifade edilen modern sözcüğünü beşinci yüzyıla kadar götürmek mümkündür. Beşinci yüzyılın sonlarında Avrupa'nın

Atlantik kıyılarında yaşayan insanlar tarafından sözcük, artık resmen Hıristiyan olduğu kabul edilmiş olan o dönemi, Romalı ve pagan geçmişten ayırmak için kullanılmıştır (Batur, 2006: 63). İçeriği sürekli değişse de, eski olandan yeni olana geçildiğini, yeni olanın hâkim olduğunu belirtir ve yeni bir bilinci ifade eder. İçeriği sürekli değişime uğramış olsa da "modern"" kavramı devamlı, kendisini "eski"den "yeni"ye bir geçişin sonucu olarak görmek için bir önceki çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir (Habermas, 1990: 31).

Modern ve modernite ilgili çalışmalarda bulunan bir diğer düşünür ise Fredric Jameson'dur. Jameson (2004: 21-22) *Biricik Modernite* adlı çalışmasında, yukarıda değindiklerimizi belirtmekle birlikte, ona ek olarak, Roma'nın Gotlar tarafından fethinden sonra "modernus" sözcüğünün Cassiodorus'un çalışmasında "yeni" diye bir ek anlam kazandığını ifade etmiş ve buradaki kırılma noktasının nasıl oluştuğunu şöyle belirtmiştir:

> Modernus, bu asıl olarak edebi akademisyenin düşüncesinde Cassiodorus'un antiquas (eski) diye tanımladığı bağımsız özsel bir antiteze sahiptir. Papa'nın bakış açısından Yeni Got İmparatorluğu Hıristiyan teolojik geleneğinde, güç bela, bir kırılmayı ifade ediyordu. Yazın adamı için bu, bundan sonra klasik bir kültür ile tarihi görevi arasında temel bir ayrım çizgisini gösterir. 'Modern' terimine, zamanımıza kadar taşımaya devam ettiği özel anlamının verilmesinde hayati olan şey işte bu kırılmadır. Değişik Rönesansçılar için yeni tarihi misyonu övünçle üstlenirken, Cassiodorus için terimin Epigonentum'un melankolisiyle yüklü olmasının önemi de yoktu.

Bu noktada Jameson, yeni (novus) ile modern (modernus) arasındaki ayrıma dikkati çekmiş ve yeni olan her şeyin modern olup olmadığını ya da modern olan her şeyin yeni olup olmadığını bize sorgulatmıştır. Yeni söz konusu olduğunda, öznenin hiçbir bağlayıcı öncülü yok iken, modern söz konusu olduğunda öznenin bir dizi birbirine benzeyen olgularla bağlantılı olarak kavrandığını belirtmiştir.

Raymond Williams (2005: 252) ise modern kavramını tanımlamaya çalışırken etimolojik anlamda yukarıda belirtilen ifadeleri kullanmakla birlikte, modern kelimesinin alt anlamlarını belirtirken, 'modern'in geleneğin ıslahı biçiminde tanımlanabileceğine değinmiştir. Her ne kadar gelenek ve modern kelimeleri birbirinin karşıtıymış gibi görünse bile; modern sözcüğü, gelenek sözcüğünü de içine alan bir anlam ifade etmektedir. Bununla birlikte gelenek ile modernlik'in yollarının çatallandığı

noktadan itibaren bir karşıtlık ya da çatışmalar olduğu görülmektedir, ama aralarındaki bu çatışma ya da karşıtlığın birbirlerinin genetik akrabalığına işaret ettiği ve birbirlerine eklemlenen paydaş biçimlere sahip olduğu görülmüştür. Bu noktada gelenek ile modernlik bir ikililik oluşturuyormuş gibi görünse de; geleneğin, modernliğin arasına sızmayı başarmış ve geleneksel düşünce biçimlerinin, modernliğin içinde bir şekilde ifade edilmeyi sağlamış olduğu görülmektedir. Anthony Giddens (2001: 113); "modernlik kendisini her zaman geleneğin karşısına koydu; ama gündelik yaşantı başta olmak üzere gelenek, hayatın birçok alanında varlığını sürdürdü" sözleriyle modern-gelenek ya da modernlik-gelenek ilişkisinin, Williams'ın da yukarıda belirttiği gibi, bir karşıtlık ilişkisi içinde değerlendirildiğini belirterek özetlemiştir.

Williams'ın modern kavramını tanımlarken dikkat çektiği bir diğer nokta ise ancient[1] ile modern arasındaki geleneksel karşıtlığın Rönesans'tan önce kurulmuş olduğu gerçeğidir. Bu noktada bir karşılaştırmaya giden Williams (2005: 252); Ortaçağ'ın da 15. yüzyıldan itibaren tanımlanmaya başladığını, modern sözcüğünün ise 16. yüzyıldan itibaren yaygınlaşmaya başladığını belirtmiştir. Buradan yola çıkıldığında modern kavramının Ortaçağ ve Rönesans'ın ardından oluşan "modern zamanlar" diye nitelendirilen döneme denk geldiğini ve bu noktadan itibaren de yeninin, yakın zamanın eş anlamlısı olarak ifade edildiğini belirtmek gerekmektedir. Jeanniere (1994: 15-16), *Modernite Nedir*? adlı çalışmasında modern kavramının kullanımına ilişkin şunları ifade etmektedir: "İster olumlu, isterse olumsuz değerlendirilsinler, gündelik yaşamda ve kültürde modaya uygun tutumlara "modern" denir… Aslında "modern", radikal bir değişmeden sonra ortaya çıkanı adlandırır ve insana olduğu kadar çevresine de uygulanır".

Modern bir birey oluşumu bağlamında modern olmak; artık düne ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşamak demektir. Marshall Berman (1994: 11) *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* adlı çalışmasında; "Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi" demiş ve böylece modern olmanın paradoksuna işaret etmiştir. Yani modern birey, kendisini

[1] "Ancient" sözcüğü Jameson'un "Anahtar Sözcükler" (2005: 252) adlı çalışmasında "kadim" (eski) sözcüğüne karşılık gelmektedir.

ve dünyayı sürekli yenileyebilen, geliştiren, yeni şartlara ve konumlara göre kendini ayarlayabilen, uyum sağlayabilen birey olmakla birlikte sahip olunan, bilinen her şeyi de bir anlamda kaybetme tehlikesiyle yüz yüze olandır.

Modern kavramıyla ilgili yukarıda belirtilen noktalarda da görüldüğü gibi modernin neyi nitelediğinin belirlenmesi noktasında bir zorluk göze çarpmaktadır. Bu noktada bugün modern olarak nitelendirilenin yarın düşünüldüğünde, onun değer yargıları düşünüldüğünde, geleneksel olması kaçınılmaz bir hal almaktadır. Bu da modern tanımının içine neyin girip neyin giremeyeceği sorununu gündeme getirerek, en başta belirtildiği gibi terminolojik bir bulanıklığın içine sürüklemektedir.

Kısa da olsa modern kavramından bahsettikten sonra modernlik (modernite) kavramına döndüğümüzde; kavramın 19. yüzyılla birlikte birçok kez tanımlanmaya çalışılmış, tanımlanmış ama yine de tam anlamıyla herkesin uzlaşabildiği bir tanımına ulaşılamamış olduğu görülmektedir. Dolayısıyla böyle kavramları açıklamak veya tanımlamak sorunlu bir alanın içine dahil olmayı da beraberinde getirmiştir.

Modernlik kavramıyla ilgili öncelikle belirtmemiz gereken bir diğer nokta ise modernliğin ne zaman başladığı ve kendini ne zaman kurduğu sorununun, en temel sorunu oluşturmakta olduğudur. Modernlik kavramı ne bir hareket ne de bir akım olarak doğmuştur. Her ne kadar zamana ilişkin bir kavram olarak değerlendirilse de yalnızca bir tarihsel kesit, belirli bir dönem ve bu dönemde egemen olan özellikleri belirlemek için kullanılmış bir kavram da değildir (Demirhan, 1992: 11). Modernlik kavramı, içinde yaşanılan zamanı ya da günümüze ait olan bir dönemi kendisinden kalkarak tanımlama çabasının bilinçle harmanlanmasından oluşmuş bir bilinç durumudur. İçinde var olunan, yaşamı ve zamanı tahlil etme amacında olan bir bilinçlilik halidir. Bu bağlamda modernlik kavramı, kendinden önce var olan toplumsal yapıdan kopuşu simgelemektedir. Yani kavramı en geniş anlamıyla düşündüğümüzde; modernlik "değişimi" ifade etmektedir (Yılmaz, 1996: 22).

Bu değişimin ne zaman başladığı ve kendini nasıl kurduğu sorunu, modernlikle ilgili en temel sorunu oluşturmaktadır. Kimi düşünürler modernliğin ne zaman başladığı sorusuna cevap olarak Amerika'nın bulunuşunu, Rönesans ve Reform Hareketleri'ni ve sonrasında yaşanan Aydınlanma dönemini ön plana

çıkarırken, kimi düşünürler de Aydınlanma öncesini, 1500'lü yılları, 16. ve 17. yüzyıllarda oluşmaya başladığını ön plana çıkarırlar (Lash, 1994: 47). Bu noktada Ahmet Çiğdem'in *Bir İmkan Olarak Modernite* adlı çalışması bize yol gösterici olacaktır. Çiğdem (1997b: 65-66) bu konuda şunları belirtmektedir:

> Moderniteyle özdeşleştirilen, Alman tarihçilerinin Neuzeit (yeniçağ) terimini kullandıkları tarihsel dönem, 1500 yılından günümüze uzanan bir zaman dilimini kapsar. Bu tarihsel süreklilik farklı biçimlerde açıklanmış ve farklı yorumlara konu olmuştur. Bu açıklamaların ve yorumların altında yatan etmen, yeni bir çağın doğuşu, biçimlenmesi ve takviyesidir. Modernitenin doğuşu, aklın düzeninin insan türü için asli olduğu ilkesinin beyan edildiği Aydınlanma'ya götürülebilir. Aydınlanma kendisini ancien regime'den aynı esaslarla farklılaştırmıştı. Ancak modernitenin entelektüel ufku Aydınlanma'nın kendisinin ve imgesinin ötesine gider. Daha önce tartıştığımız konuya bağlı olarak, modernitenin herhangi bir açılımı, kaçınılmaz olarak rasyonalite ve modernite arasında inkâr edilemez bir ilişki olduğu öncülüyle işe koyulacaktır.

Çiğdem'in de belirttiği gibi, modernitenin ortaya çıkışı Aydınlanma'nın da öncesine götürülebilir. Bu noktada Çiğdem, rasyonalite (ussallık) kavramıyla modernlik kavramı arasında bir bağlantı kurar ve modernitenin rasyonalitenin özbilinci olduğunu ya da diğer bir ifadeyle rasyonalitenin modernliğe özbilincini kazandırdığını belirtir. Tam da buraya gelindiğinde, birinden vazgeçmek, diğerini de reddetmek anlamına gelecektir.

Bu noktada Alain Touraine, batıdaki en güçlü modernlik tanımından bahsederken Çiğdem'in tanımındaki modernite kavramına yaklaşmaktadır. Touraine'e göre (2004: 11-12); modernliğin gerçek tarihi, "dünyanın belli bir bölümünde ve yüz yıldan biraz uzun bir süre boyunca (1750-1870) Aydınlanma felsefesinin kısa ama parlak zaferinden sonra kişisel ve kolektif bir öznenin ortaya çıkışının tarihidir. Bu özne, kendisini, giderek, hem toplumsal rollerden kurtulma hem toplumsal ve kültürel kimlik olarak görmek ister ve akılcılıkla hem diyaloga hem de çatışmaya girmektedir" diye belirtilse de Batı'daki en güçlü modernlik yaklaşımını şöyle ifade etmektedir:

> Akılcılığın geleneksel olarak adlandırılan toplumsal bağlar, duygular, görenek ve inançların yıkımını gerektirdiğini/dayattığını ve modernleşme amilinin belli bir kategori ya da toplumsal sınıf değil, aklın kendisi ve o aklın zaferini hazırlayan tarihsel gereklilik olduğunu vurgulamıştır. Böylece modernliğin vazgeçilmez bileşeni olan akılcılaştırma, üstüne üstlük kendiliğinden ve gerekli bir modernleşme mekanizmasına da dönüşmüştür (1995: 25)

Touraine, modernliğin ortaya çıkış sürecinin uzun bir zaman dilimini kapsadığını söylemekle birlikte Batı'daki en güçlü modernlik tanımının, geleneksellikle yaşanan bir çatışma sonucu ortaya çıktığını belirtmiş ve bu çatışma sonucunda aklın egemenliğinin tarihsel bir gereklilik olduğunu vurgulamıştır. Yani modernlik fikri geçmişten kökten bir kopuşu temsil etmektedir. Bu kopuşta da akıl en önemli etkeni oluşturmaktadır. Aklın başatlığıyla birlikte geleneğe bağlı toplumsal ilişkiler, kültürel pratikler ve dinsel inançlar, bir değişim girdabının içinde eriyip gitmişlerdir. Yani modernite, bir değişimin ifade şekli olarak göze çarpmaktadır. Ama bununla da kalmaz ve modernite sadece değişimi de ifade etmez, bununla birlikte aklın, bilimin, eğitimin, teknolojinin ve insan iradesinin yaygınlaşmasının da ürünüdür. Modernite ile birlikte toplumun merkezinde yer alan Tanrı'nın yerine bilim konulmuş ve dinsel inançlara ancak özel yaşam dahilinde yer bırakılmıştır. Batı düşüncesi, akılcılığa temel rol tanımasının yanında, akılcı bir toplum fikrini benimsemiştir. Çünkü bireyin kurtuluşu ve özgürlüğünü sağlayacak en önemli şey akılcılaşmadır. Dolayısıyla modernite, akılcılaştırma (rasyonelleşme) fikriyle sıkı sıkıya bağıntılı olarak değerlendirilmiştir.

Modernlik konusundaki çalışmalarıyla ünlenmiş Anthony Giddens'in (2001: 20) "modernlik" tanımı da sosyal bilimler açısından oldukça önemlidir. Giddens'in modernlikten bahsederken bahsetmek istediği tarihsel olarak özel bir sosyo ekonomik ve sosyo kültürel oluşumdur. Diğer bir yandan Giddens, modernlik kavramından bahsederken 17. yüzyılı işaret ederek, 17. yüzyılın Avrupa'sında başlayan ve sonrasında Avrupa merkezli olmak üzere tüm dünyaya yayılan ve tüm dünyayı etki altına alan sosyal yaşam ve örgütlenme biçimlerindeki değişimin günümüze dek süregelen özelliğine dikkati çeker. Bu bağlamda düşündüğümüzde modernlik kavramı belirli bir zaman süreci ve coğrafya ile ilişkilendirilmiş olur (1994: 9).

Giddens'in modernlik tanımından yola çıktığımızda, modernlik olgusunu daha iyi anlayabilmemiz için, ilk önce 17. yüzyılda Avrupa'da meydana gelen değişimlere göz atmak faydalı olacaktır. 17. yüzyılla birlikte Ortaçağ kalıntıları neredeyse tamamıyla ortadan kalkmış, Rönesans ve Reform hareketlerinin etkisiyle Batı bilim, teknik, sanat alanında ve toplumsal yaşamda modern zamanlar da denilen

yeni bir dönemece girmiştir ve sonrasında da bu dönemeç Batı'yı Sanayi ve Fransız Devrimi'ne taşımıştır. Giddens *Modernliği Anlamlandırmak* adlı çalışmada modernliği, yukarıdaki tanımı da göz önünde bulundurarak, modern toplumu ve endüstriyel uygarlığı aynı anda anlatan bir kavram olarak görüp, kavramı daha da ayrıntılandırmıştır (2001: 83); "1) dünyaya karşı belirli yerleşik tutumları, insanın müdahalesiyle şekil almaya açık bir dünya fikrini; 2) ekonomik kurumların karmaşık bir birleşimini, özellikle endüstriyel üretim ve pazar ekonomisini; 3) ulus-devlet ve kitle demokrasisi dahil olmak üzere, belirli siyasi kurumları göstermektedir".

Aslında Giddens'in burada bahsetmek istediği kavram, tam olarak kapitalizmdir ve Giddens kapitalist ekonomik düzenin ortaya çıkış sürecini ele almaktadır. Yukarıda modern toplumun ve endüstriyel uygarlığın ortaya çıkışındaki üç maddelik ayrıntılandırma aynı zamanda kapitalizmin ortaya çıkıp, gelişiminin de sonuçlarını oluşturmaktadır. Modernlik veya modern toplumda, ekonomik altyapının daha önceki toplumlarda olduğundan daha fazla ayırt edilebilir ve etkili olduğu görülmüştür. Touraine, Giddens'in modernliği dört ana boyutuyla ele aldığını ileri sürmüştür; sanayicilik, kapitalizm, savaşın endüstrileştirilmesi ve toplumsal hayatın tüm aşamalarının gözetimi olan tümel bir üretim ve denetim çabası olarak görmüş ve bu bağlamda bütünleşmiş ve güçlü bir modernlik imajı sunmuştur (Touraine, 2004: 44).

Modern toplumla birlikte, geleneksel toplumun ya da toplulukların yerinde sayan ve ilerlemeyen yapısından kökten bir kopuş oluşmuştur. Callinicos (2001: 53-54)bu durum için:

> İnsanlığın doğa ile ilişkisi, tarımsal üretimin tekrarlanan döngüsünün egemenliği altında değildir. Bunun yerine, özellikle Sanayi Devrimi'nden bu yana, modern toplumlar kendi fiziksel çevrelerini denetlemek ve dönüştürmek için gösterdikleri sistematik çabalarla nitelendirilir oldular. Genişleyen dünya pazarı yoluyla yayılan sürekli teknik yenilikler, kısa sürede bütün gezegeni kucaklayan hızlı bir toplumsal değişme sürecine hız verir.

Bu çerçevede geleneksel ve modern toplum ayrımında etkili olan Sanayi Devrimi'ne dikkati çekilmiştir. Aslında Callinicos'un burada belirtmek istediği şey tam olarak; geleneksel toplumun durağan, ilerlemeyen, yerinde sayan yapısında oluşan kırılma sonucunda modernliğin ortaya çıktığı gerçeğidir. Callinicos ile birlikte

Giddens de gelenek ile modernlik ilişkisini açıklarken modernliğin geleneğin normalleştirici işlevine karşı bir başkaldırı hareketi olduğundan bahsetmiş ve modernliği karşı-gelenek olarak değerlendirmiştir.

Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* adlı çalışmasının neredeyse ilk bölümünü modernlik, modernizm tartışmalarına ayırmıştır ve çalışmasında modernlik ile ilgili analizleri kendisinden sonra gelen birçok düşünürü etkilemiştir. Berman'ın (1994: 11) yapmış olduğu tanım şöyledir: "…dünyanın her köşesindeki insanlarca paylaşılan hayati bir deneyim tarzı; başka bir deyişle uzay ve zamana, ben ve ötekilere, yaşamın imkânları ve zorluklarına ilişkin bir deneyim tarzı"**.** Berman'ın yapmış olduğu bu tanımlama bağlamında düşündüğümüzde modernlik kavramsallaştırması, kusursuz bir tanım olarak kabul edilebilir. Çünkü modernleşmenin kendisi her şeyden önce bir algılama rejimine dayalıdır bu sebepten ötürü nesnenin kendisinden daha çok nesnenin görünme biçimi ve ifade edilme biçimi metodolojik olarak daha ön planda yer almıştır. Berman'ın modernlik algısında modernliğin insanlara, güç, serüven, coşku, değişim ve dönüşüm olanakları sunulmuş olmakla birlikte elimizdeki herşeyi, kaybetme riskini de ortaya koymuştur. Modernlik ortamı böyle bir ortam yaratmıştır.

> Modern ortamlar ve deneyimler, coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin, bu anlamda birleştirdiği söylenebilir. Ama, paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğün birliğidir: Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak, Marx'ın deyişiyle 'katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği' bir evrenin parçası olmaktır (Berman; 1994: 11).

Berman bu noktada modernliğin en önemli handikabına parmak basmaktadır: paradoks. Modernlik aslında tam da bu paradoksu temsil etmektedir, bir yanda bilimsel buluşların, sanayi devrimlerinin, demografik dönüşümlerin, kentsel genişlemelerin, ulus devletlerin oluşumunun getirmiş olduğu güç, coşku, değişim, gelişim... gibi kapitalist dünya piyasasının tetiklediği süreçlerin oluşturmuş olduğu yeni dünya tasavvuru yer alırken ve buna da modernleşme adı verilirken, diğer yanda modernleşme deneyiminin kaynaklık etmiş olduğu ve insanı modernleşmenin nesnesi olduğu kadar öznesi de kılan, kendilerini değiştiren dünyayı da değiştirme ve içinde bulundukları girdapta kendi yollarını belirleyip o yolda yürüme gücü vermeyi amaç edinen "modernizm" adı altında toplanan görüşler ve değerler bütünü yer almıştır.

Bu noktada Perry Anderson'a göre Marshall Berman'ın kitabının amacı da modernizasyon ile modernizmin diyalektiğini ortaya çıkarmak olmuştur. Modernizasyon ile modernizm arasındaki kilit kavram olarak da modernite görülmüştür. Bu noktada Anderson ne ekonomik süreç ne de kültürel imgelemin modernliğin anahtar terimi olduğunun, modernizasyon ile modernizmin diyalektiği sonucu ortaya çıkanın "tarihsel deneyim" olduğunun altını çizmiştir. Tarihsel deneyimi oluşturan şey ise; "gelişme" olarak belirtilmiştir (Anderson, 2003: 52). Anderson'a göre Berman çalışmasında gelişme kavramını eşanlı olarak iki ayrı anlamda kullanmış ve bunları şöyle ifade etmiştir:

> İlk olarak kapitalist dünya pazarının gerçekleşmesiyle çözülen toplumun görkemli dışsal dönüşümüne işaret eder; yani genel fakat kapsayıcı olmayan ekonomik gelişmeye. Diğer yandan kendi çatışmalarıyla oluşan bireysel yaşam ve şahsiyetin ciddi içsel dönüşümlerine işaret eder: insan gücünün artışı ve deneyiminin gelişmesi gibi özgelişim nosyonu içindeki her şey. Berman'a göre bu ikisinin, dünya pazarının zorlayıcı darbeleri altında kaynaşması, her iki halde de gelişmeye katlanan bireyler içindeki dramatik bir gerilimi gösterir. Bir yanda, tüm dünyada kültürel ve alışagelmiş enkazın sınırsız temizlik operasyonu içerisinde (Marx'ın manifestodaki unutulmaz tabiriyle) kapitalizm, tüm eski hapisliği ve feodal sınırlanışı, toplumsal ataleti ve münzevi gelenekleri yerle bir eder. Bu sürece denk düşecek şekilde olanağın heybetli özgür kılınışı ve bireyin kendisinin duyarlılığı, kendi sınırlı ahlakçılığı ve kısıtlanmış imgelemsel sahası ile birlikte kapitalizm öncesi geçmişin belirlenmiş toplumsal statülerinden ve katı hiyerarşik rollerinden gitgide ayrıldı. Diğer yandan Marx'ın vurguladığı gibi, kapitalist ekonomik gelişmenin benzer saldırısı, potansiyeli varlık koşulu olan her kültürel veya politik değerin yıkıcılığı, duygusuz ekonomik sömürü ve soğuk toplumsal ilgisizlik tarafından parçalanan vahşi bir şekilde yabancılaşmış ve atomize olmuş bir toplum doğurur (Anderson; bt: 7-8).

Modern zamanlara geçişte ya da diğer bir deyişle modernitenin tarihsel olarak biçimlendirilmesinde Marshall Berman (1994: 13-14) üç evreden söz etmektedir. Marshall Berman üç evreyi sıralarken ilk önce 16. yüzyılın başlarından 18. yüzyılına başına dek süregelen ilk evrede, insanların modern hayatı henüz tam anlamıyla anlamadıklarını, yeni yeni algılamaya başladıklarını belirtir, tam anlamıyla bir farkındalık durumu söz konusu olmamıştır. Rönesans ve Reform Hareketleriyle birlikte Ortaçağ kalıntıları silinmeye başlamış ekonomik anlamda da derebeyliğin yerini yavaş yavaş ticaret burjuvazisi almaya başlamıştır. Bu noktada insanlar geleneksel bağlarından koparılmış ve yeni bir yaşam biçimini deneyimlemeye zorlanmıştır. İkinci evre olarak, 1790'ların büyük devrimci dalgasının ortaya çıkışını belirtir. Yani Fransız Devrimiyle birlikte siyasal ve iktisadi olarak yeni bir düzen

oturtulmaya çalışılmıştır. Böylelikle bireylerin yeni ve bağlayıcı kimlikler edinmeleri sağlanmıştır. Bununla birlikte modern bir kamu, Berman'ın deyimiyle dramatik bir biçimde ortaya çıkmıştır. Berman ortaya çıkan kamunun devrimci bir çağda; bireysel, toplumsal ve siyasal yaşamın her noktasında oluşlar ve patlamalar doğuran bir dönemi yaşıyor olma hissini paylaştığını belirtir. 19. yüzyılın modern kamu alanı bir yandan yepyeni bir döneme girerken diğer yandan da modern öncesi dönemin hem içerik olarak hem de biçim olarak nasıl bir dünya olduğunu hala hatırlamaktadır. Tam anlamıyla bir ikilem yaşamaktadır, önünde iki ayrı dünya mevcut gibidir. Bir yanda modern dönem diğer yanda ise modern öncesi yaşamış olduğu dünya. Bu ikilem eninde sonunda bir noktada patlamaya yol açacaktır ve 20. yüzyıl ile birlikte üçüncü ve son evreye evrimle gerçekleşmiştir. 20. yüzyıl, bütün dünyaya yayılan bir modernizm tahayyülü ortaya atmış ve bunu uygulamaya koymuştur. Böylelikle modern dönemin nihai aşaması da gerçekleşmiştir. Ama bir süre sonra modernleşme olgusu ve parça parça ele alınan modernlik düşüncesi canlılığını yitirmeye başlamış, Berman'ın deyimiyle tınısından ve derinliğinden çok şey kaybeder hale gelmiştir. Sonuç olarak günümüz dünyasının bireylerinin modernliğin köklerinden kopmuş bir modern dünya bireyi olduklarını vurgulamıştır.

Modernliğe geçişi dört evrede ele alan Abel Jeanniere ise modernliği, yeni bir dünya görüşünün, yeni bir mantığın ortaya çıkmış olduğu çağ olarak nitelemiş ve modernlik artık düne ait olmayan ve başka şekillerde ele alınması gereken bir dünyada yaşamayı ifade etmiştir. Bu çağın oluşmasının da aniden olmayacağını belirtmiştir. Jeanniere'ye göre modernliğe geçişi belirleyen dört evre söz konusu olmuştur ve bu evreler aynı zamanda dört ayrı devrimi de ifade etmek için kullanılmıştır: bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel devrimler. Bilimsel devrim olarak nitelendirdiği şey; Newton'un evrensel yerçekimi kanununu keşfetmesiyle başlamıştır ve bununla birlikte iki dünya görüşü arasındaki kopuş belirginleşmiştir. "Evreni bilinemez, gizli ve kapalı bir bütün olarak görülmekten kurtaran Newton'un evrensel çekim yasası, sadece maddenin hareketini açıklamakla kalmıyor, aynı zamanda yeni bir evren tasarımı da sunuyordu" (Çiğdem, 2003: 61). Artık tanrı merkezli dünya görüşünün yerini, yavaş yavaş bilim almaya başlamıştır. Tanrının ve meleklerinin yönettiği doğa yerine kendi kendini yöneten ve düzenleyen doğa fikri ön plana çıkmaya başlamıştır. Böylelikle Tanrısal istemleri yansıtan ve

tanrının ihtişamını yansıtan bir bilgiden, doğanın yasalarını ve determinizmini yansıtan bir gök mekaniğine geçilmiştir. Bilimsel devrim son derece önemlidir çünkü bundan sonra gelecek olan devrimleri de belirleyen bir yapısı var olmuştur. Jeanniere ikinci olarak siyasal devrimden bahsetmiştir. Siyasal devrim ile birlikte artık otoritenin doğası ve kaynağı konusunda bilimsel devrimi destekleyen bir kopuş yaşanmıştır. İktidarın kaynağı olarak tanrının devri sona ermiş, onun yerine iktidarın kaynağını halk oluşturmuştur. Meşruiyetin kaynağı, referanslarını dini kaynaklardan alan monarşik yönetimlerden, halkın kendi egemenliğini bizzat kullanmasına geçmiştir. Böylelikle modern demokrasinin de tohumları atılmıştır. Artık siyasal devrimle birlikte devletin tek rasyonel yönetim biçimi demokrasi haline gelmiştir. Böylelikle iktidar gökten yeryüzüne inmiştir. Üçüncüsünü ise kültürel devrim olarak belirtmiştir. Kültürel devrim, diğer devrimlere nazaran daha yavaş ilerleyen ve apansız ortaya çıkmayan bir yapıya sahip olmuştur. Bilimsel ve siyasal devrimleri tamamlayacak şekilde ortaya çıkan kültürel devrim ile birlikte, laik düşünce yapısı yerleşmeye başlamış ve bütün alanlardaki tüm ölçütler de rasyonel hale gelmiştir. Böylelikle toplum yaşamının temeline rasyonel ilkeler sokulmuş ve din gittikçe küçülen bir alana sıkıştırılmıştır. Dördüncü ve son devrim olarak ise endüstriyel ve teknik devrim gelmiştir. Böylelikle insan ile doğa arasında aracı konumda bulunan teknik yapı gittikçe özerkleşmeye başlamıştır (Jeanniere, 1994: 17-21). Özellikle Sanayi Devrimiyle birlikte artık sadece emek gücüne dayanan ve insanı doğrudan üretici konumuna indirgeyen yapıdan makineye bağlı bir yapıya geçilmiştir. Jeanniere bu dört devrimin birbirinden bağımsız düşünülemeyeceğini ve birbirlerine bağlı olduğunu belirtmekle birlikte aralarındaki bağın esnekliğine dikkat çekmiştir. Bu esneklik içinde bireyler her devrimden farklı şekillerde veya oranlarda etkilenmiştir. Jeanniere şöyle devam etmektedir (1994: 21-22):

> Her birey bunlardan farklı yoldan etkilenir. Bir alanda modern, başka bir alanda geleneksel olunabilir, iki alan birbirine bağlı olsa da. Sözgelimi, siyasette modern olunurken, aynı zamanda oldukça geleneksel bir üretim tarzına da bağlı kalınabilir. İki alan birbiriyle daha az karşılıklı bağımlılık ilişkisi içinde olduğunda, mesafeleri daha da büyük olabilir. Sözgelimi bir bilim adamı, kendi özel alanında modern iken, kültürel bakımdan tümüyle geleneksel olabilir; bir tanrıbilimci de, bilimsel devrimin içinde mantıksal temellerin sorgulanması konusunda hiçbir şey anlamadan kültürel devrimi benimseyebilir.

Jeanniere'in yukarıdaki belirtmiş olduğu ifadeler bireyin kendi içindeki çatışmalarının ürünüdür. Bu da çok normal bir şey olarak görülmüştür. Sonuçta bir insanın tam anlamıyla modern bir yapıda olmasını beklemek yanlış olacaktır. Elbette ki çeşitli çelişkileri içinde barındıracaktır. Jeanniere'in bahsettiği bu dört devrimin sıralamasında kültürel devrimin daha öncelikli bir yeri olduğu ve buna yol açan şeyin de en baştan itibaren zihinsel değişimin olduğu düşüncesi oluşmuştur. Öncelikle bir kişide bile olsa oluşan bu zihinsel değişim bütün bu devrimsel yapıların oluşmasında ön plana çıkmış ve etkilemiştir.

Modernlikle ilgili başvurulması gereken bir diğer tanım ise, Bauman'a aittir. Zygmunt Bauman'a göre modernlik Batı Avrupa'da 17. yüzyıldaki toplumsal yapısal ve entelektüel dönüşümle başlayan sürecin adıdır. Bauman bu süreci, "Aydınlanma'nın gelişmesiyle kültürel bir proje olarak; kapitalist ve daha sonra da komünist endüstri toplumunun gelişmesiyle de toplumsal olarak kurulan bir yaşam biçimi olarak olgunluğa erişen tarihsel bir dönemdir" (2003a: 13) şeklinde ele almıştır. Bauman *Modernlik ve Müphemlik* adlı çalışmasında modernliği düzenle ilişkilendirmiştir. Bauman'a göre modernliğin; "düzen üzerinde düşünülen bir zamana ait olduğunu düşünebiliriz; bu düzen, dünyanın, insan habitatının, insan benliğinin ve bu üçü arasındaki bağlantının düzenidir" (2003a: 14). Bauman modernliği bir düşünce meselesi olarak görmüştür. Kendi öz benliğinin bilincinde olan, bilinçli bir pratik olduğunun bilincinde olan, durduğu ya da biraz yavaşladığı zaman meydana gelecek boşluktan sakınan bir pratik olarak yorumlamıştır.

Modernlik ile ilgili tanımlamaları çoğaltmak zor olmayacaktır. Ünlü sosyologların ya da düşünürlerin yapmış oldukları modernlik yorumları her ne kadar birbirlerinden farklı olmuş olsalar da ya da birbirleriyle çelişmiş olsalar da bunları iki kampta toplamak gerekmektedir. Bunlardan ilki modernitenin kurumsal yapısına ilişkin olanıdır, ikinci yorum ise modernitenin entelektüel-kültürel boyutuna eğilmiştir. Bu bağlamda Parsons'un modernite yorumunu değerlendiren Çiğdem, Parsons'un yorumunu ilk bağlamda ele almıştır. Yani Parsons'un modernite yorumu "modern sistemin" ortaya çıkışı ve Amerika gibi toplumlara uyarlanışı olarak ele alınmıştır. Yukarda Berman'ın bahsetmiş olduğu evrelere benzer ifadeler kullanarak, üç devrimin modern sistemin oluşmasında etkili olduğunu belirtmiştir. Siyasal olarak, Fransız Devrimi; iktisadi olarak, Sanayi Devrimi ve sınıf yapıları, toplumsal

tabakaları değiştirerek modern sistemin ihtiyaç duyduğu bireyi oluşturan eğitim devrimi (Çiğdem, 1997b: 69):

> Modernlik, amacı nesnel bilimin, evrensel hukuk ve etiğin ve estetik deneyimin özerkliklerini geliştirmek ve bu alanları gündelik yaşamı sömürgeleştiren tek yönlü modernleşme süreci içinde edindikleri içrek biçimlerinden kurtararak yaşam dünyasını zenginleştirmek olan bir projedir. İnsanların kendi iradelerinden başka her türlü aşkın otoriteyi (Tanrı, gelenek, vb.) reddederek, özgürlüklerinin önüne yine kendilerinin koydukları engelleri (ekonomik, siyasal ve en önemlisi zihinsel engelleri) aşma kararlılığı ve kişisel özgürlükle bir arada yaşamanın gereklerinin birbirlerini kısıtladığı değil zenginleştirdiği bir toplum, daha doğrusu bir dünya yaratma hayalleridir.

Modernlik, Aydınlanma projesinin gerçekleştirildiği, insani ve fiziksel dünyanın bilimsel olarak araştırılmasının toplumsal etkileşimi düzenlediği bir toplum olarak algılanmaya başlanmıştır (Callinicos, 2001: 58). Modernlik bir sistem olarak Aydınlanma düşüncesinin gerçekleşmesine ve sürdürülmesine bağlı olarak gelişmiştir. Bu bağlamda nesnel bilim, evrensel hukuk kuralları, etik ve estetiğin özerkliğini geliştirmesi anlamında oldukça önemli bir rol oynamıştır. Bununla birlikte iktidarın gökyüzünden yeryüzüne indirilmesi ve insanların kendi iradelerinin dışında kalan hiçbir otoriteyi kabul etmemesi ve yaşamın laikleştirilmesi noktasında modernliğe önemli bir rol biçilmiştir. Bütün bunları değerlendirdiğimizde modernlik yola çıkış noktasında insanı hedef alan ve insanı önceleyen bir yapıya sahip olmuştur. Böylelikle Aydınlanma öncesinde Rönesans ve Reform hareketleriyle ivme kazanan ve Aydınlanmayla doruğa ulaşan modernlik, gelenekten tümüyle bir kopuşu gerektirmiş ve onu aşkınlamıştır. Modern dünyanın amacı bireyi özgürlüğüne kavuşturup, kendisini ve dünyayı değiştirme imkânına ve gücüne sahip bireyleri ve toplumu yaratmak olmuştur.

Bütün bu hedeflere ulaşılıp ulaşılamadığı noktasındaki tartışmalar modernlik eleştirileri bölümünde ele alınacaktır. Böylelikle modernliğin hedeflerine ne ölçüde ulaştığı ve getirmiş olduğu sonuçların değerlendirilmesi Marx'tan Foucault'ya kadar birçok düşünür bağlamında değerlendirilecektir.

1.2. MODERNLİK ELEŞTİRİLERİ

Geçmişten bugüne gelinen süreçte Batı kaynaklı birçok kavram veya terimin kaynağı olarak Aydınlanma dönemi gösterilmiştir. Aydınlanma dönemiyle birlikte yepyeni bir dünya tasavvuru oluşmaya başlamıştır. Bu dünya tasavvuru hem bilimde hem felsefede hem toplumsal yaşamda hem de diğer alanlarda yepyeni kavramları ortaya çıkarmıştır. "Modernlik" de bu kavramlar arasında yer almaktadır. Yukarıda "modernlik" kavramı ayrıntısıyla ele alınmıştır. Şimdi ise "Aydınlanma" kavramına kısaca değinilecektir. Çünkü modernliği de ortaya çıkaran Aydınlanma hareketi, modernlik karşıtlarının ve önceleri modernliği savunanların en çok eleştirdiği nokta olmuştur.

Öncesinde Rönesans ve Reform hareketlerinin olduğu ve aklı önceleyen, filozofların çeşitli toplum sözleşmeleri oluşturduğu, toplum ve insanlar arası ilişkiyi belirleyen yapı olarak, değerler sisteminin (Din ve Tanrı… gibi) yerini insan düşüncesinin almaya başladığı, toplumsal düzenin insan düşüncesinin konusu haline gelmeye başladığı dönem olarak kısaca özetlemek mümkün olacaktır. Ahmet Çiğdem *Aydınlanma Düşüncesi* adlı çalışmasında Aydınlanmanın ortaya çıkış sürecini özetlerken; Aydınlanmanın ön-tarihinde, on beşinci yüzyılın ortalarındaki Rönesans (Renaissance) hareketi, on altıncı yüzyıldaki Reformasyon ve on yedinci yüzyılın ortalarından itibaren belirginleşmeye başlayan Kartezyen felsefenin bulunduğundan bahsetmiş ve bir sonraki yüzyılın ise Aydınlanma yüzyılı olduğunu belirtmiştir. Çiğdem (2003: 13), Aydınlanma kavramını şöyle tanımlamaktadır:

> Aydınlanma (Almanca: Aufklarung, İngilizce: Enlightenment ve Fransızca: Eclaircissement veya le siecle de lumiere) deyince On sekizinci yüzyılda, gerçekleşmesi ve sonuçları itibariyle hem Amerika hem de hemen hemen Avrupa'nın her tarafında etkili olan, geleneksel olarak İngiliz Devrimi'yle başlatılıp, Fransız Devrimi'yle bitirilen felsefi bir hareket ve daha da önemlisi, bu hareketin sonuçlarıyla belirginlik kazanan toplumsal ve siyasal sürece göndermede bulunuyoruz.

Lucien Goldmann, *Aydınlanma Felsefesi* adlı çalışmasında Kant'ın Aydınlanma sorusuna vermiş olduğu yanıtı çok önemli olarak değerlendirmiştir. Aydınlanma ile birlikte birey ya da diğer bir ifadeyle özne, ön plana çıkarılmış ve

bireyin gelişimi bağlamında Aydınlanma kavramı ele alınmıştır. Goldman (1999: 15-16) Aydınlanma kavramını şu şekilde ele almıştır:

> 'Aydınlanma nedir? Sorusuna Bir Yanıt' adlı denemesinde Kant, Aydınlanmayı şu şekilde tanımlar: 'Aydınlanma insanın bizzat kendisinin neden olduğu erginsizlikten kurtuluşudur. İşaret edilen bu erginsizlik başkasının kılavuzluğu olmadan kendi zekâsını kullanma yeteneksizliğidir. Eğer bunun nedeni, insan kavrayışının yetersizliği değil de, başkasının kılavuzluğu yerine kendi zekâsına dayanmak için gereken sebat ve cesaret eksikliğiyse, bu insanın kendi suçudur. Bu yüzden Aydınlanmanın şiarı 'Kendi zekânı kullanmaya cesaret et!' olmalıdır. Tembellik ve korkaklık, insanoğlunun büyük bir kısmının doğanın onları uzun zamandan bu yana başkalarının vesayetinden kurtarmış olmasına rağmen, neden yaşamları boyunca ve gönüllü olarak erginsiz kaldıklarını ve niçin diğerlerinin de kendilerini onların vasisi olarak belirlemesinin bu kadar kolay olduğunu açıklayan nedenlerdir. Erginsiz olmak en kolay yoldur. Eğer benim için düşünen bir kitap, benim vicdanım olarak hareket eden bir rahip ya da benim diyetimi düzenleyen bir hekim ve buna benzer daha birçok rehberim varsa, kendim için hiçbir sıkıntıya girmem gerekmez. Bütün bunları karşılayabildiğim sürece düşünmek zorunda da kalmam. Nasıl olsa başkaları, beni bu yorucu işten kurtaracaktır.

On sekizinci yüzyılla ortaya çıkan Aydınlanma düşüncesini diğer yüzyıllardan ayrı kılan en önemli fark ise, şüphesiz ki; özne ya da bireyin ön plana çıkmasıyla birlikte akıl kavramının herşeyin ötesine geçip, Aydınlanma yüzyılının bütünleştirici ve merkezi bir noktasını oluşturmuş olmasıdır. Öyle ki akıl, insanoğlunu köleleştiren eski düzenin yıkılmasını, eskisine göre iyi ve onu kölelikten kurtaran veya onu özgürleştiren yeni bir düzenin oluşmasını sağlamıştır. Modern bilim ve felsefenin gelişiminin Aydınlanma'yla taçlanmasıyla birlikte, Kant'ın meşhur deyimiyle, "insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulma" hadisesi yaşanmıştır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür; bunun nedeninin de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aranması noktasına gelinmiştir. Buradan da anlaşılacağı gibi temel sorun akılda değil, aklını nasıl kullanacağını bilemeyen insanda yatmıştır. İnsanın kendisinin yarattığı ergin olmama durumundan çıkmasıyla birlikte Aydınlanma var olabilmiştir. Aydınlanma düşüncesinin kurucu öğesi olarak gösterilen akıl; insanın kendi aklını kullanma isteği ve cesareti ya da başkasının vesayeti olmaksızın kullanma talebi sonucu ortaya çıkmıştır.

Aydınlanma ve akıl arasındaki ilişki, modernlik ve akıl arasında da var olmuştur. Çünkü modernlik düşüncesinin temelinde de akıl yer almaktadır. Akıl kavramından bahsetmeksizin modernlik kavramından bahsetmek mümkün olmayacaktır. Bununla birlikte aklın en önemli işlevlerinden birisi de bireyi ya da insanı özgürleştirme gücüne sahip olmasında yatmıştır. Besim F. Dellaloğlu (2000: 86), *Aydınlanma, Modernite, Post-modernite ve Sonrası* adlı çalışmasında akıl ile modernlik ilişkisine şöyle değinmiştir:

> Modernlik, merkezine insan aklını koyar. İnsanın, kendi kaderini tayin etmesinin yüksek mahkemesi kendi aklıdır. Akla böyle bir sorumluluk yüklenmesi keyfi bir tercih değildir. Modernlik, akıl ile özgürleşme arasında içsel bir bağlantı olduğunu iddia eder. İnsan aklını ne kadar fazla kullanırsa, o denli özgürleşecektir. Modernliğin büyük anlatısı da budur: Özgürleşme. Ancak kimilerine göre bu anlatının vardığı nokta çıkış noktasındaki hedefleri değildir.

Yukarıda Dellaloğlu'nun da belirttiği gibi, akıl ile modernlik arasındaki ilişkinin gidebileceği en önemli nokta, insanın özgürleşebilmesi noktasıdır. İnsanın bunu tamamlayabilmesi yani tam anlamıyla özgürleşebilmesi için, aklını sınırsız biçimde kullanabilmesi gerekmektedir. Bu noktada modernliğin aklı yüceltmesiyle ya da öncelemesiyle birlikte insan için en önemli fayda özgürleşme bağlamında oluşacaktır. Tam da burada Aydınlanma eleştirmenlerinden Rousseau'ya ve onun Aydınlanma ve modernlik eleştirilerine bakmak gerekmektedir.

Aydınlanma düşüncesi veya Aydınlanma Çağı ile ilgili yorumlar genel itibariyle iki ana çerçevede ele alınır. Bu yorumları ilk çerçevede ele alanlar (Cassier); Aydınlanma'yı yaşanan bir deneyim olmaktan ziyade modernliğin kaynağı olarak yorumlanan bir idealar bütünü olarak değerlendirirken, ikinci çerçevede ele alanlar ise Aydınlanma'yı, Fransız Devrimi ve sonrasıyla başlayan baskıcı totaliteryan hareketlerin altyapısı olarak ele almışlardır. Kısaca bu teorisyenler düşünce tarihinde Eleştirel Teorisyenler diye bilinen teorisyenlerin oluşumunun temelinde yer almışlardır. Marx, Nietzsche, Rousseau, Weber, Durkheim modernliğin ortaya çıkışı ve sonuçlarıyla ayrıntılı olarak ilgilenmişlerdir. Bu noktadan itibaren Aydınlanmayı ikinci çerçeveden ele alan bu düşünürler ve onları takip edenler ele alınacaktır. Bu düşünürlerin başında ise Jean Jacques Rousseau gelmiştir. Marshall Berman (1994: 14) Rousseau'nun modernlik kavramını günümüze yakın anlamda kullanan ilk kişi olduğundan bahsetmekle birlikte önemini;

“Modernliğin ilk evresinde, Amerikan ve Fransız Devrimlerinden önce, arketipik bir ses varsa eğer Jean-Jacques Rousseau’nun sesidir bu. Rousseau, ‘moderniste’ sözcüğünü 19. ve 20. yüzyıllarda kullanılacağı biçimiyle kullanan ilk kişidir; nostaljik düşlemlerden psikanalitik öz-irdelemeye ve katılımcı demokrasiye kadar en hayati modern geleneklerimizin çoğu onun tartışmalarından kaynaklanmaktadır” şeklinde vurgulamıştır.

West (1998: 45) ise *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş* adlı çalışmasında Rousseau’nun Aydınlanma ve modernlik eleştirilerine değinmiş ve Rousseau’nun Aydınlanma düşüncesinin temel ilkelerinden bazılarını reddetmiş olsa bile, Aydınlanma’nın batıl itikatlara, dogmalara ve keyfi otoriteye yönelik hücumunun değeri ve gücüne inancının tam olduğunu ve bunu olumlu yönde değerlendirdiğini belirtmiştir. Rousseau’nun amacının daha önceki var olan dünyaya dönüş olmadığını ama bununla birlikte Aydınlanma ve modernitenin gidişatının da tehlikelerinin farkında olduğunu göstermek ve Aydınlanma’nın yönünü tersine çevirmekten ziyade onun yönünü değiştirmeye çalışmak olarak değerlendirmiştir (Oskay: 2000: 437).

Modernlik projesine ilk eleştiri, modernlik bilincinin ilk kez ortaya çıktığı estetik alandan gelmiştir, fakat bu eleştiri, modernliğin içinden gelen bir eleştiridir. Amacı, dinin ve metafiziğin yıkılmasıyla ve parçalanmasıyla yitirilen dinin bütünleyici gücünün yerine, modernliğin kendi içinde bir güç bulmaktır. Öncelikle akıl ile insanın akıl olmayan doğası (kalbi) arasında ortaya çıkan bölünmüşlüğü gidermeyi hedefler. Schiller, dinin yerini tutabilecek bu gücün “sanat” olduğunu belirtmiştir (Demirhan, 1992: 67). Bununla birlikte modernlik sadece estetik alanda eleştirilmekle kalmamıştır. Estetik alandaki eleştiriyle birlikte siyasal alanda da eleştiriler gelmiştir. Bu bağlamda düşündüğümüzde; modernliğe siyasal düzlemde içeriden getirilen ilk eleştiri ise Jean Jacques Rousseau’ya ait olmuştur. Rousseau, genellikle Fransız Devrimi’ne etkileriyle tanınan bir siyaset filozofu olarak bilinmektedir (Thompson, 1997: 26); ancak, tüm nitelemelerden önce, yükselen bir dünya görüşü olarak modernliğin ilk eleştirmeni olarak ele alınması yerinde olacaktır. Rousseau’nun yaşadığı dönem, modernitenin doruğu olarak anılan Aydınlanma dönemidir. Ancak Rousseau hem Aydınlanma felsefesine hem de modernlikle birlikte ilerleme fikrine bambaşka açıdan, Aydınlanmacı düşünürlerin

bakmadığı bir noktadan, bakmış ve Aydınlanma felsefesinin ve ilerleme düşüncesinin ilk eleştirmenlerinden birisi olmuştur.

Rousseau, adına toplum denilen yapıyı, toplumun yapaylıklarını ve eşitsizliklerini eleştirirken, bunu Aydınlanma adına yapmıştır. Düzenin, uyumun, yani aklın mekânı olan bir doğaya çağrıda bulunmuştur. İnsanı, toplumsal örgütlerin yarattığı bulanıklık ve kaostan çıkararak, bir düzenin içine yerleştirmek istemiştir. Bu noktada insanların toplumsal düzenden çıkıp doğal düzene doğru geçmeleri gerekmektedir. Bu doğalcılık, bir modernlik eleştirisidir ama aynı zamanda da modernliğin modernist bir eleştirisi olarak ifade edilmektedir. Bu durumu Touraine (2004: 36); "Aydınlanma felsefesinin aydınca bir aşılması" olarak nitelemiştir.

Rousseau'nun (1997: 18) ilk eseri olan *Bilimler ve Sanatlar Hakkında Nutuk*'ta modern bilimin ve Aydınlanma'nın ilerleme düşüncesinin ve klasik liberalizmin temel varsayımlarına eleştirel bir bakış sunulmuştur. Bu eserin ana düşüncesi, "ilimlerimiz ve sanatlarımız tekâmüle doğru gittikçe ruhlarımız bozulmuştur" cümlesiyle özetlenebilmektedir.

Rousseau'nun modernliğe ve özel olarak da modern bilime yaklaşımı, ilk olarak, bunların, insanın özüne ilişkin bir yaklaşımı içeren erdem anlayışını ve daha sonra da toplumsal adaleti sağlayamadığı veya parçaladığı yönünde olmuştur. Bunların, ancak, insanın özüne yönelik bir erdem anlayışının yani gerçek ahlakiliğin ve sosyal adaletin yitirildiği bir durumda var olacağından bahsetmiştir. O halde, insanın doğasına aykırı bir durumun meydana gelmesi kaçınılmaz olacaktır. Zira eşitsizlik doğal değildir; doğal olan eşitlik ve özgürlüktür. Ve bu durumda, önce eşitliğin kaybedilmesi, onunla ayrı düşünülemeyecek olan özgürlüğün de kaybedilmesi anlamına geleceğinden insan doğasına aykırı bir portre ortaya çıkacaktır. İşte bu portrenin ortaya çıkmasında etkili olan ise modernlik ve özel olarak da modern bilimdir. Dolayısıyla, Rousseau'nun modernlik eleştirisinin temelinde O'nun paylaştığı ve modernliğin rasyonelliği ile bağdaşmayan farklı bir rasyonellik tipi var olmuştur.

Modernliğin kendiliğinden akılcı bir toplumsal düzeni getireceği fikri, Rousseau için kabul edilemez nitelikte olmuştur. Toplum akılcı değildir ve modernlik birleştirmekten ziyade bölme özelliği göstermiştir. Rousseau'dan hem

halk egemenliği fikri çıkmakta, hem de devlet karşısında doğayı temsil eden birey fikri çıkmaktadır. Onunla birlikte, toplumun radikal eleştirisi bizi, akla hizmet eden siyasal egemenlik fikrine götürmektedir (Touraine, 2004: 37).

Aydınlanma felsefesini savunan düşünürlerin benimsediği tarihsel ilerleme düşüncesine göre, insanlık tarihi boyunca yalnızca bilim, teknoloji ve sanayi değil, akıl ve özgürlükler de gelişmiştir. Uygarlık insanın yararına olmuştur, çünkü toplumsal refah düzeyi artmış insanlar, dinsel baskılardan, batıl inançlardan kurtulup kendi kaderlerini belirlemeye başlamıştır. Kendisini tanrının elçisi olarak gören ve tebaasından mutlak itaat bekleyen kralların yönettiği devletlerin yerine, herkesin eşit oy hakkına sahip olduğu böylece kendi kaderini özgür seçimleri doğrultusunda belirleyebildiği liberal ulus devletler geçmiştir. Bu sayede vatandaşların hem politik, hem de iktisadi özgürlükleri garanti altına alınmıştır.

İşte Rousseau, tüm bu iyimser "Batı uygarlığı" görüşünü topa tutmuştur. Ona göre, hem özgürlüğün, hem de mutluluğun anahtarı kişinin gerçek ihtiyaçlarını bilmesinde ve karşılayabilme gücünde yatmıştır. Uygarlık ve iktisadi büyüme, teknoloji ve bilimi geliştirmiş olsa bile, bizi gerçek ihtiyaçlarımıza karşı körleştirdiği için kıyasıya eleştirilmelidir (Silier, 2007: 62). Rousseau'ya göre kötülüklerin kaynağı insan doğasında değil, uygarlığın getirdiği eşitsizlikler, rekabet ve yıkıcı hırslarda yatmıştır. Rousseau'nun aslında belirtmek istediği şey insanın doğal olarak iyi bir varlık olduğudur. Bununla birlikte hem Hıristiyanlığın en temel öğretisinden birisi olan ilk günah hem de kendisinden önceki en önemli düşünürlerden birisi olan Hobbes'un teorisinin tersine insanoğlunun doğal olarak iyi olduğunu belirtmiştir. "Diğer aydınlanma düşünürleri insanın doğal olarak iyi olduğunu, toplumsal kültürel ilerlemeyle kanıtlamaya çalışırken, Rousseau uygarlığın doğal durumdaki insanı nasıl yozlaştırdığını göstermeye çalışmıştır" (Silier, 2007: 52). Aslında Rousseau'nun Aydınlanmaya atfetmiş olduğu insanı doğal durumundan çıkarma ve doğal olarak iyi olan insanın Aydınlanmayla birlikte yozlaştığı düşüncesi, modernlik için de geçerli olmuştur.

Rousseau'dan sonra modernlik ile hesaplaşan bir diğer önemli isim ise Marx[2] olmuştur. En önemli eserlerinde modernliğin ön plana çıktığı dönemleri, yaşam alanlarını çözümlemeye çalışmış olan Marx, modernliğin asıl öğesi olarak kabul edilen kapitalizm ve ona bağlı olarak şekillenen üretim ilişkileri ve bu ilişkileri yönlendiren burjuvaziyi modernlik analizinin en önemli öğesi olarak görmüş ve yorumlamıştır. Marx ve Engels, en önemli eserlerinden birisi olan *Komünist Manifesto*'da modernliğe yol gösteren ve onun ana dayanak ve temel öğelerinin başında gelen burjuvazi ve kapitalizmin ortaya çıkış sürecini açımlamıştır. Bu açımlama ya da diğer bir ifadeyle yorumlama modernlik düşüncesinin ortaya çıkışı açısından son derece önemli olmuştur. Marx ve Engels (1970: 40) durumu şöyle betimlemişlerdir:

> Burjuvazi üretim araçlarını, dolayısıyla üretim ilişkilerini ve onlarla birlikte bütün toplum ilişkilerini sürekli değişikliğe uğratmaksızın var olmaz. Oysa eski üretim tarzlarının değişmeksizin korunması, tam tersine ondan önceki tüm sanayici sınıfların başta gelen varoluş şartıydı. Üretimin sürekli değişikliğe uğratılması, sosyal koşulların sürekli altüst edilmesi, sonu gelmez kararsızlık ve çalkantı, burjuvazi çağını önceki bütün çağlardan ayıran özelliktir. Durağan, kaskatı donmuş bütün ilişkiler, peşleri sıra çekip getirdikleri yıllanmış saygıdeğer önyargılar ve fikirlerle birlikte sürülüp gitmekte, yenileri ise daha kemikleşmeye vakit bulamadan çağ-dışı kalmaktadır. Elle tutulur, gözle görülür ne varsa yoğa karışmakta, kutsal olan her şey ayaklar altına alınmakta ve insanoğlu, gerçek hayat koşullarını ve hemcinsleriyle ilişkilerini nihayet ayık kafayla görmeye zorlanmaktadır.

Marx ve Engels'in *Komünist Manifesto*'sundan alınan bu pasaj, Marshall Berman'ın ünlü kitabı *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*'a da ilham kaynağı olmuştur. Pasaj içindeki "Elle tutulur, gözle görülür ne varsa yoğa karışmakta" kısmı yani "yerleşmiş olan ne varsa eriyip gidiyor" (Kızılçelik, 2000: 169) vurgusu Berman tarafından "katı olan her şey buharlaşıyor" şeklinde ifade edilmiştir. Berman kitabında Marx ile modernistler arasındaki yakınlaşmanın bu pasajı inceledikten sonra daha da belirginleştiğinden söz etmiştir. Berman (1994: 111) özellikle pasajın son kısmını; **"**Katı olan her şey buharlaşıp havaya karışıyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor ve insanlar nihayet kendi gerçek yaşam koşulları ve diğer insanlarla ilişkileriyle yüzleşmeye zorlanıyorlar" şeklinde çevirmiştir. Berman'a (2005: 125)

---

[2] Marshall Berman Marx'ın modernizm literatüründe hiç tanınmadığından bahsetmiştir. Modernist bilinç ve kültür onun döneminde yaşamış olan Baudelaire, Flaubert, Wagner, Kierkegaard, Dostoyevski'ye kadar uzatılmış ama Marx bu noktada es geçilmiştir (Berman, 1994: 109 , 2005: 122).

göre bir diğer önemli ifade ise kutsal olanın dünyevileştiğidir. Bu ifade biçiminin on dokuzuncu yüzyıl materyalizminin tanrının olmadığına dair kullanmış olduğu "Tanrı yoktur" savına göre çok daha karmaşık ve renkli bir ifade olduğuna dikkat çekmiştir.

Berman'a göre Komünist Manifesto ondokuzuncu yüzyılı canlı ve çarpıcı bir biçimde gözler önüne sermiştir. Bunu yaparken de çok ilginç ifadelere yer vermiştir. Bilindik Ortodoks Marxist tavrın tersi bir yönde Marx'ı modernizmle buluşturmuştur. Manifestodan sonra ortaya çıkacak olan birçok modernist manifesto ve hareketin de öncülü konumunda olmuştur. Berman (1994: 112), Manifesto ile modernist kültür arasındaki ilişkiyi kurarken durumu; "Manifesto modernist kültürün en derin öngörülerinden bazılarını dile getirirken, bir yandan da onun en derin çelişkilerinden bazılarını dramatize etmektedir" şeklinde ifade etmiştir.

Marshall Berman'a göre Marx sadece modernizasyon teorisyeni değildir, bununla birlikte modernite teorisyeni olarak da görülmüştür. Bunun nedeni Marx'ın yalnızca kapitalist dünya pazarının genişlemesiyle, burjuva ve proleter sınıfların yükselişiyle, bilim ve teknolojinin ilerlemesi gibi modernitenin katı kurumsal merkeziyle ilgilenmemiş olmasında yatmıştır. Tüm bunlarla birlikte Marx kültürel moderniteyle de ilgilenmiştir. Marx'ın kapitalist üretim biçimini ve yeni oluşan modern burjuva toplumunu analiz ederken varmış olduğu sonuç, her ikisinin de modernitenin kendisinin kurduğu ve dolayımladığı bir uğrağı temsil ettiği olmuştur. Bu iki uğrağın oluşturmuş olduğu modernlik süreci, yeni gereksinmeler, olanaklar ve ilişkiler yaratmış olması bağlamında ilerici; krizler, yabancılaşmayı ortaya çıkarması, yoksullaşmanın ve proleterleşmenin artması bağlamında da gerici ya da yıkıcı olarak değerlendirilmiştir. Özellikle krizler, yabancılaşma, yoksullaşma ve proleterleşme sanayi toplumunun ve modernliğin temel açmazını oluşturmuştur. Yabancılaşmayla birlikte, "içinde insanların kendi yarattıkları güçlerin kendi karşılarına yabancı güçler olarak çıktığı, onların egemenliği altına girdikleri bir durum" (Coser, 2010: 63) olarak ifade edilebilmektedir. Modern toplumla birlikte insanlar kendi ürettikleri şeylere bağımlı yaşar hale gelmişlerdir. Böylelikle kendi yarattıkları şeylerin esiri olmuşlardır. Bu bağlamda modern toplum yalnızca aydınlanma ve özgürleşme olarak ele alınamaz. Rousseau'nun yabancılaşma fikri, Marx'a ilham olan en önemli kaynaklardan bir tanesidir. Özellikle insanın doğal olarak iyi olduğu ve toplum tarafından bozulduğu, insanın doğal durumdayken herkesle eşit olup, toplumla

birlikte eşitsizliklerin türediği... gibi konularda Marx, Rousseau'dan oldukça beslenmiştir.

Yukarıda da belirtildiği gibi Marx ve Engels'in (1970: 36) *Komünist Manifesto*'da bahsetmiş olduğu iki yeni özne ortaya çıkmıştır, bunlar; "sosyal üretim araçlarının sahipleri olan ve ücretli emek çalıştıran çağdaş kapitalistler... Kendilerine ait üretim araçları olmadığından yaşamak için emek güçlerini satmak zorunda bırakılan çağdaş ücretli işçiler sınıfı" yani burjuvalar ve proleterler olarak özetlenmiştir. Bu noktada Marx ve Engels burjuvazinin tarihsel gelişim çizgisini, devrimci karakterini takdir etmekle birlikte, proletaryanın içinde bulunduğu şartları değiştirmesiyle birlikte modernitenin tam anlamıyla sağlam bir temele oturacağını düşünmüştür. Bu noktada Marx seleflerinin moderniteye yaklaşımlarındaki eksik gördüğü noktayı şöyle belirtmiştir:

> Yeninin kutsanması Marx için önemli değildi; tam tersine, tarihsel olana teorik ve pratik müdahalede bulunmanın haklılığını kanıtlamak üzere vardı yeni olan – çünkü tarih zaten önceki müdahalelerin (bilinçli olmasa, şeyleşmiş ya da sınıf-yönlendirimli olmuş olsa bile) ürünüdür. Marx Alman seleflerinin moderniteye yaklaşımındaki hayati kusurun, yeniyi kutsamalarında yattığını düşünüyordu; dolayısıyla geçmiş olanı ya da geçmekte olanı, öznesiyle belirleme imkânından yoksun kalmışlardı (Çiğdem; 1997b: 102).

Marx'ın modernite algısını değerlendirdiğimizde, kapitalizm ve onun şekillenimiyle oluşmuş olan kapitalist toplum noktasında yapmış olduğu çözümlemeler son derece önemlidir. Çünkü Marx'ın kapitalizm anlayışı modernlikle örtüşmektedir. Marx'a göre modernlik kapitalist endüstrileşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu noktada özellikle birinci kuşak Eleştirel Teorisyenler Marx'ın bu analizinden büyük oranda etkilenmişlerdir.

Modernlik eleştirileri bağlamında ele alınması gereken bir diğer önemli isim ise hiç kuşkusuz ki Durkheim'dır. Durkheim da Marx gibi modern çağı sorunlu bir dönem olarak görmüş ve ele almıştır. Durkheim'ın modernleşme analizinde eleştirel ağırlığı olan ve Marx, Weber, Simmel gibi klasik sosyologlar ile aynı cephede yer almasını sağlatan kavram anomi olmuştur diyebiliriz. Durkheim'ın kendi ifadeleriyle belirtmek gerekirse:

> Toplumsal düzenlemeler yıkıldığı zaman, toplumun bireysel eğilimler üzerindeki denetleyici etkisi artık etkinliğini kaybetmiştir ve bireyler kendi kişisel becerileri ile baş başa bırakılmışlardır. Böyle bir duruma Durkheim, bütün bir toplumdaki veya onu oluşturan grupların bazılarındaki görece normsuzluk durumuna işaret eden bir terim olan anomie ismini verir. Anomi zihinsel bir duruma değil, toplumsal yapının özelliklerinden birine tekabül eder. Bu bireysel arzuların artık ortak normlar tarafından düzenlenmediği ve sonuç olarak bireylerin amaçlarının peşinden koşarken ahlaki bir rehberliğin olmadığı bir durumu karakterize eder (Coser: 2010: 130).

Anomi kavramı Marx'ta yabancılaşma kavramına tekabül etmektedir. Durkheim ve Marx her ikisi de modern çağın getirmiş olduğu olumlu olanakların olumsuz olanaklardan daha ağır bastığı noktasında hemfikir olmuşlardır (Giddens, 1994: 14). Buna rağmen Callinicos, Durkheim ve Marx'ın birbirine zıt iki modernlik imgesi sunduklarından bahsetmiştir:

> Durkheim ve Marx birbirine zıt iki modernlik imgesi sunarlar; ilki toplumun normatif entegrasyonuna yönelen tehlikelerle o kadar meşguldür ki toplumsal istikrarı bozduğuna inandığı süreçleri değerlendiremez; ikincisi modern burjuva toplumuna özgü çatışma ve belirsizliklere dair kapsamlı bir kuram sunar; çözümün gelecekte kurulacak komünist bir toplumda olduğunu düşünür ama (birçok eleştirmenin savunduğu gibi) bu düşüncesini haklı çıkaracak doğaya ve insan eyleminin amacına ilişkin bir açıklama getirmez (Callinicos, 2005: 223).

Durkheim endüstriyalizmin yayılmasının işbölümü ve ahlaki bireyciliğin birleştirilmesiyle bütünleşmiş doyurucu ve uyumlu bir toplumsal yaşamı kuracağına inanmıştır. Bu bağlamda Durkheim'ın Marx kadar radikal olduğunu söylemek hata olacaktır. Durkheim modernliğin ortaya çıkarmış olduğu kurumları Saint Simon geleneği doğrultusunda ele almıştır. Bu bağlamda Giddens (1994: 18), Marx-Durkheim ilişkisini şöyle yorumlamıştır:

> Modern kurumların doğasını endüstriyalizmin etkisi bazında inceledi. Ona göre kapitalist rekabet, ortaya çıkan endüstriyel düzenin merkezi özelliği değildi ve Durkheim, Marx'ın büyük önem verdiği vasıflardan bazılarını marjinal ve geçici olarak görüyordu. Modern toplumsal yaşamın hızla değişen karakteri esasen kapitalizmden değil, doğanın endüstriyel amaçlı kullanımı yoluyla üretimi insan gereksinimlerine göre biçimlendiren karmaşık işbölümünün canlandırıcı etkisinden kaynaklanıyordu; kapitalist değil, endüstriyel bir düzende yaşıyorduk.

Marx da Durkheim da modern dönemi sorunlu olarak görmüşlerdir. Ama her ikisi de bu sorunlu yapıyı Weber kadar kötümser biçimde değerlendirmemişlerdir.

Weberyen anlamda modernliği anlamaya çalışmak oldukça sorunlu bir alanın içine dahil olmak anlamına gelmiştir.

Klasik sosyologlar içinde önemli bir yere sahip olan, hatta sosyolojinin en önemli üç kurucusundan birisi olarak kabul edilen Alman sosyolog Max Weber'in modernite teorisi rasyonalite düşüncesini temel almıştır. Daha açık bir şekilde ifade etmek gerekirse Weber'in modernlikle belirtmek istediği şey, dünyanın geçirmiş olduğu rasyonelleşme süreci olarak ifade edilmektedir. Yani Weber'e göre geleneksel toplumdan modern topluma geçiş rasyonelleşme süreci şeklinde olmuştur (Timur, 2008: 110). Bununla birlikte şunu belirtmek gerekir ki; Weber'in bir modernlik teorisyeni olup olmadığı sorunsalı tartışılabilir ama Weber'in eserlerinin moderniteye kılavuzluk eden bir yapısı olduğunu noktasında bir tartışmanın olması mümkün görülmemiştir. Weber'in modernlik algısından bahsederken; bürokrasi ve bürokratik devlet gibi yeni kurumlar, pozitivizm, liberalizm, rasyonalizm gibi yeni düşün biçimlerinin oluşmasını sağlayan rasyonalite, entelektüelleşme ve sekülerleşme süreçlerinin tümü olarak bahsetmek ve modernliği "demir kafes"e benzetmek ön plana çıkmıştır. Weber (1987: 150) durumu; "Çoğumuzun yazgısının özelliği rasyonalizasyon ve entelektüelizasyondur. Her şeyden önce de 'dünyanın büyüsünü kaybetmesi'dir" şeklinde özetlemiştir.

Weber, rasyonalite ve modernite arasındaki ilişkiye değinirken; moderniteyi ya da modernliği özgül bir yaşam biçimi olarak görmüştür, ancak yukarıda da belirtildiği gibi Weber'in modernite teorisinin temelinde rasyonalite bulunmaktadır. Weber'e göre modernlik rasyonalitenin dışsal görünümünü içeren kurumsal bir karmaşıklık olarak ele alınmıştır. Bu noktada düşünüldüğünde, tarihsel bağlamda dünyanın içinde olduğu modernleşme sürecini de rasyonaliteden ayırmamış ve tam da rasyonel akılla ve rasyonelleşmeyle eşdeğer tutmuştur. Tüm bunlarla birlikte Weber'in modernleşmenin dışındaki diğer çalışmaları da düşünüldüğünde rasyonalite; toparlayıcı, birarada tutucu temalardan birisi haline gelmiştir. Hatta rasyonalite kavramından bahsedildiğinde Webersiz rasyonalite tanımı yapabilmek mümkün olmamaktadır. Bu konuda Çiğdem (1997b: 149):

> Rasyonalite sorunuyla ilgili birçok çalışma esas olarak Weberci rasyonalite anlayışına eğilmektedir, öyle ki Weber'den bahsetmeksizin bu sorunun ele alınması neredeyse imkânsız hale gelmiştir. Daha önce tartıştığımız gibi,

> rasyonalite Weber'in çalışmalarının arka planında yatan 'birleştirici tema'[3]lardan bir tanesidir. Weber'in bu kavramla kastettiği, toplumsal hayatın farklı alanlarındaki hesaplanabilir aklın gerçekleşmesi olarak, kültürel, toplumsal, entelektüel ve ekonomik rasyonalizasyon süreçlerinin işlevsel hale gelmesidir. Weber için rasyonalite, Batı toplumlarının tarihi açısından hem açıklayıcı bir öneme haizdir hem de bu gelişmenin bizatihi kendisi olmaktadır.

Aslında Weber'in rasyonalite kavramı oldukça karmaşıktır. Zaten Weber'e (1987: 50) göre rasyonalizasyon, toplumsal ve tarihsel bağlamda ele alındığında değişik anlamlar taşımıştır. Giddens'e (2001: 50) göre Weber bu kavramı, birbirleriyle ilişkili üç olgu kümesi içinde ele almıştır:

> 1) Dünyanın (olumlu açıdan) 'entelektüelizasyonu' ya da (olumsuz açıdan) 'büyüsünü yitirmesi' (Entzauberung) adını verdiği şey; 2) 'kesin bir biçimde verili, pratik bir amaca, yeterli araçlar hakkında hassasiyet derecesi gittikçe artan hesaplar kullanılarak yöntemli olarak ulaşılması' anlamında rasyonelliğin artması. 3)'sistematik olarak ve belirsizlikten uzak bir biçimde sabit amaçlara yönelen ahlakların oluşması anlamında rasyonelliğin artması.

Görüldüğü gibi Giddens tarafından Weber'in rasyonelleşme kavramına yönelik yapılmış olunan bu açıklamanın temelinde, Weber'in rasyonelleşmeye birden fazla anlam yüklemiş olması yatmaktadır. Aslında Weber rasyonelleşme kavramını, kapitalist ekonomi etkinliğinin, burjuva hukuk ilişkisinin ve bürokratik iktidarın şeklini belirtebilmek amacıyla kullanmıştır.

Modern toplumların meydana getirmiş olduğu en önemli sorunlardan birisi de kültürel alanda oluşmuştur. Bu sorunları inceleyen Max Weber'in modernlik ya da modernleşme kuramının merkezinde din, ekonomi ve siyaset gibi yaşam ve değer alanlarının modernleşme süreçlerinde birbirlerinden farklılaştığı göze çarpmaktadır. Bu noktada Erhan Atiker (1998: 24) şunları belirtmektedir:

> Max Weber'in bilim, ahlak ve san'at (değer) alanlarının birbirlerinden farklılaşarak kendilerine özgü ussallıklarını doruğa çıkarma eğilimiyle betimlediği modernleşme olgusu ona göre birbirleriyle bağlantılı iki sorunu da beraberinde getirmiştir. Bu sorunlardan biri 'anlam kaybı' diğeri ise "özgürlük kaybı"dır.

Weber'in bahsettiği manada rasyonalite; akla uygun karar vermeye tabi alanların artmasını ifade etmek için kullanılmıştır. Rasyonelleşme dediğimiz süreç,

[3] Tırnak içindeki ifadeler yazar tarafından tırnağa alınmıştır

akla uygun bir toplumsallaşmanın oluşması anlamındadır. Bir diğer ifadeyle, rasyonelleşme toplumsal yapının oluşumunda; toplumun idari ve ekonomik kurumları ile kültürel değer alanlarında, bilimsel ve teknik ilerlemenin yarattığı ölçütlerin hakimi olmaya başlaması olarak değerlendirilmelidir. Teknolojiyle bilim, toplumun rasyonelleşmesi ile birlikte kurumsal bir yapıya bürünmeye başlamıştır. Bunlar toplumsal kurumlara hakim olmaya başladıkça ve onları rasyonellik açısından değiştirip dönüştürdükçe ve belirledikçe, bu kurumların eski meşrulukları yıkılmakta ve yeni, rasyonel meşruluk ölçütleri yaratılmaktadır. Batı kültür dünyasındaki rasyonelleşme süreci, iki başlık altında özetlenebilir. Bunlardan birincisi; rasyonelleşme, dünyayı büyülerden arındırmıştır; diğer dünya görüşlerinin tek merkezli olan ve belirli bir bütün oluşturan kültürlerinin tersine, Batı'daki rasyonelleşme, dünyayı artık merkezi olmayan bir biçimde anlamaya çalışmaktadır. Rasyonelleşmenin ikinci sonucu da; böyle bir toplumsallaşmanın ürettiği değerler ile bireye verilen değer arasında bir uyuşmazlığın ortaya çıkmasıdır. Toplumsallaşmanın yarattığı değerlerin örgütlenme süreci, geri dönüşü olmayan bir süreçtir ve Weber ona "demir kafes" adını verir. Rasyonel karar verme açısından üretilmiş bu toplumsallaşma, bireyin rasyonel olmayan doğasını, yani arzularını, sevgilerini, tutkularını baskı altına almaktadır. Nihayette, bu baskı altına alınmış duyguları için de rasyonel olarak düşünülmüş belirli bir boşalım yolları bulunabilecektir belki de; ama "şimdiye kadar insan tarafından ciddiye alınmış bir dünyanın büyüsünü yitirmiş olması, bu dünyaya yabancılaşmış" bireyin özgür olduğu iddiası için bir engel yaratmaktadır. Nesnelleşmiş bir dünyada bireyin öznelliği, her türlü anlamdan soyutlanmış bir değerler alanına, kendi iradesi ve kararı ile bir anlam atfetmek durumuyla yüz yüze kalmıştır. Rasyonel karar vermenin yarattığı bu nesnelleşmiş, anlamsız kılınmış ve bölünmüş dünya, bireyin kendi iradesiyle bulduğu değerlerle ve anlamlarla yine bireyin içinde bütüncül kılınmayı gerektirmektedir. Aklın böldüğü bireyin iradesi bütünlemek durumundadır. Dolayısıyla birey için önceden belirlenmiş hiçbir anlam yoktur. Bireyin rasyonel karar vermenin dayattığı farklı değerler karşısında kendi iradesi dışında hiçbir tutamağı yoktur ve nihilistleşme eğilimiyle yüz yüze kalmıştır. Weber, bireye ilişkin bu kötümserliğinde, Nietzsche'nin Sokrates sonrası tüm felsefe tarihinin nihilizmi teşvik ettiğine ilişkin görüşünü paylaşmaktadır sanki (Demirhan, 1992: 61-62).

Weber'in modernite eleştirisinin iki boyutta yoğunlaştığı görülmüştür: "anlam kaybı" ve "özgürlük kaybı". Çiğdem, Weber'in "anlam ve özgürlük kaybı" temalarını, modernite düşüncesinin tarihsel evrimci çizgideki olgusal gelişmelere tekabül ettiğini belirtmiştir. Bu noktada Çiğdem; "özgürlük kaybı" olarak nitelendirilen şeyin "modern varlığın bürokratikleşmesi" olduğuna dikkati çekmiştir. "Anlam kaybı" diye nitelendirilen şey ise modernlik algısında aslolan şey; semavi dinlerin ortaya anlam sunmadaki tekellerinin kırılması ve bunu yeniden inşa edememeleri olarak nitelenmiştir. Semavi dinlerin yerini ise modern hukuk almış ve modern hukuk tüm kategorileriyle modern toplumu oluşturan bütün bireyler için bir anlam kümesi oluşturmaya teşebbüs etmiştir (Çiğdem, 1997b: 165).

Weber'in düşüncesi genel bir modernlik tanımına değil, bir kopma ve "tabula rasa" olarak görünen modernliğe ilişkin Batı ideolojisinin iktisadi biçimi olan, kapitalizme tekabül ettiği görülmüştür. Bu bağlamda Giddens, Marx ile Weber'in birbirlerine Durkheim'dan daha yakın olduğunu belirtmiştir. Çünkü Weber'in nitelendirdiği anlamda "rasyonel kapitalizm", Marx tarafından belirlenmiş olan ekonomik sistemi de içine almıştır. Bu anlamda "kapitalizm" Marx'ın çalışmalarındaki kapitalizm kavramından farklı bir anlamı belirtmiştir (Giddens, 1994: 18). Hâlbuki Weber'in derinden derine çözümlediği kapitalizm; genel anlamda modernliğin bir iktisadi biçimi değil, bir yandan akılla inanç ve tüm toplumsal, kültürel aidiyetler, öte yandan Varlıkla ya da Tarihle, çözümlenebilen ve hesaplanabilen olaylar arasındaki kopmaya dayanan tikel bir modernlik anlayışının iktisadi biçimidir:

> Yani Weber'in kapitalizm çözümlemesinin ilginç yanı, dinsel inançların belli bir iktisadi mantığı toplumsal ve siyasal yaşamın geri kalanından yalıtmaya doğrudan katkıda bulunduğu tarihsel bir örneğe ayrıcalık tanımasında yatar. Tehlikeli yanı ise, bu çözümlemenin genel olarak modernliğe uygulanabileceği inancını uyandırmasındadır. Weber'in betimlediği modernlik değil, tikel bir modernleşme türüdür (Touraine, 2004: 42).

Weber'in modernlik ile ilgili yapmış olduğu analizlerde en önemli yanlardan birisi ise modernliği araçların akılcılığıyla tanımlamasıdır. Bu bağlamda değerler akılcı ereğin karşısında yer almıştır. Bu noktada Weber modern insanı diğer insanlardan ayıran en önemli özelliklerden birisi olan sorumluluk ahlakıyla, akılcılaşmanın ön plana çıkmış olduğu dünyada çok az ve özel durumlarda

görülebilen inanç ahlakı arasında bir karşıtlık olduğuna dikkatleri çekmiştir. Yani Touraine'in ifadesiyle Weber'deki modern dünya imgesi; "Günlük akılcılaştırmayla, arada bir ortaya çıkan bir tanrılar savaşının birlikte varoluşu" (2004: 111). Aslında bu noktada Batı inanç ahlakı ile akılcılaşmanın birbirinin sınırlarını aşmadan birarada nasıl yürüyeceği örneğini göstermesi anlamında son derece önemlidir. Weber modernlikle birlikte iktidarın hem göksel hem de yersel anlamda birbirlerinden bir daha biraraya gelmemek üzere ayrıştığını belirtmiştir. Touraine (2004: 111-112) yerle gök arasındaki ittifak ve birliğin birbirinden ayrışmalarının sonuçlarını şöyle değerlendirmiştir:

> Modernlik Gök'le Yer arasındaki ittifak ve birliği ortadan kaldırır. Bu da dünyanın büyüsünü bozar ve sihri yok eder ama aynı zamanda da akılcı kozmolojileri kırar ve gerçekten de nesnel aklın egemenliğine son verir. Araçsal akılcılığın egemenliğinden hoşnut olunsun ya da olunmasın, tümüyle aklın bilim tarafından açımlanan yasalarıyla yönetilen bir dünya fikrine geri dönmek mümkün değildir. Modernliğin ortadan kaldırdığı tanrı, anlaşılabilir bir dünyayı yaratan tanrı olduğu kadar ayinlerin ve papazların tanrısıdır da.

Weber ortaya atmış olduğu bu düşünceleriyle kendisinden sonra gelen Eleştirel Teorisyenler ve Foucault gibi birçok düşünürü derinden etkilemiştir. Özellikle modernlikle ilgili ortaya atmış olduğu "büyü bozumu" ve "demir kafes" ifadeleriyle birlikte "akılcılaşma" teorisi bağlamında Eleştirel Teorisyenlerden Horkheimer, Adorno ve Marcuse ön plana çıkmışlardır. Son olarak Weber'in modernlik analizindeki en temel özellikleri şu şekilde saymak mümkün olacaktır; Aydınlanma hareketinden ve düşünce yapısının yerleşmesinden günümüze kadar geçen sürede, hem düşünsel anlamda hem de bu düşünceleri harekete geçirme anlamında her şey akıl ölçütüne göre değerlendirilmiştir.

Modernlik ile ilgili ele alınması gereken bir diğer önemli düşünür ise Nietzsche'dir. Nietzsche 1800'lerin sonuna doğru batı düşünce dünyasını derinden etkileyen bir düşünürdür. Modernlik eleştirisi bağlamında düşündüğümüzde Nietzsche kendisinden sonra gelen Frankfurt Okulu, Foucault gibi düşünürleri de derinden etkilemiştir. Bununla birlikte Nietzsche'nin modernlik algısı oldukça önemlidir. Bu konuda iki karşıt düşünce kabul görmüştür. İlki 1880 ile 1890'lı yıllar arasında Nietzsche'nin modernliği kabullenmiş ve modernliğin içinde konumlanmış bir ses olarak Aydınlanma düşüncesine ve ruhuna (Megill, 1998: 114), Voltaire'in

Hıristiyanlığın reddi noktasındaki mirasına sahip çıkmış olduğu görüşü olmuştur (Turner ve Stauth, 1994: 264). İkincisi ise Nietzsche'ye göre modern zihniyet, bilimci ve ilerlemeci Aydınlanma felsefesiyle özdeş olmakla birlikte, Aydınlanma ve modernlik algısının temelini atan Fransız Devrimi'ne tepki göstermiş ve onun şekillendirmiş olduğu dünyaya karşı çıkmıştır (Akal, 2001: 164).

Nietzsche'nin "Tanrı öldü"[4] ve "Onu biz öldürdük" sözleri 19. yüzyılın sonuna damgasını vurmuştur. Nietzsche'nin bu sözleri, varlıkla düşünce birliğinin araştırılması olarak tanımlanmış olan metafiziğin sonuna gelindiği anlamını içermiştir. Nietzsche ise varlığın yerine oluşu, tözün yerine ise eylemi koyarak Marx ile birlikte praxis felsefesinin en önemli ayaklarından birisini oluşturmuştur. Değerlerin altüst oluşunu müjdelemekle birlikte, dünyanın akılcı düzenine uymanın yerine, irade ve tutkunun coşkusunu koymuştur (Touraine, 2004: 127). Berman da Touraine gibi Marx ile Nietzsche arasındaki benzerliklere dikkat çekmiş ve modern insanoğlunun imkânlar bolluğu içinde değer kıtlığına düştüğünü belirtmiştir. Berman'a (1994: 20) göre:

> Marx gibi Nietzsche'ye göre de modern tarihin akımları ironik ve diyalektik bir nitelik taşıyordu: Böylece ruhun saygınlığı ve hakikat istemine ilişkin Hıristiyan idealleri, önünde sonunda bizzat Hıristiyanlığı çökertti. Sonuçta ortaya çıkan, Nietzsche'nin 'tanrının ölümü' ve 'nihilizmin yükselişi' diye adlandırdığı travmatik olaylardı. Modern insanoğlu kendini büyük bir değer boşluğu ve yokluğunun, öte yandan da göze çarpar bir imkânlar bolluğunun tam ortasında buldu.

Nietzsche'nin modernlik eleştirisinde önemsediği bir diğer önemli nokta ise usa yönelik olmuştur. Habermas'a göre Nietzsche'nin modernlik söylemine girişiyle birlikte özne merkezli olan us, "usun ötekisi"yle karşılaşmıştır. Bu noktada Nietzsche usa karşı bir otorite olarak arkaik dünyaya yollanmış tecrübelere başvurmuştur. Yani merkezden bağımsız bir özne halinin oluşturmuş olduğu yaşantılama durumu; biliş ve amaçlı faaliyetin tüm kısıtlamalarından, tüm yararlılık ve ahlak emperatiflerinden

---

[4] Nietzsche'nin "Tanrı öldü" sözüyle anlatmak istediği şeyi, Peter Berkowitz şöyle yorumlamaktadır; "Tanrının Ölümünü, artık elzem veya inanılır olmaktan uzaklaşmış bir tanrıya yapılan zoraki ibadeti anlatır ve daha önemlisi ahlakın doğal, ilahi veya rasyonel bir temeli olmadığının keşfedilmesini temsil eder. Bu en azından tanrının öldüğünü ilan eden ve bu cinayeti tarihteki en büyük edim kabul eden Nietzsche'nin delisinin görüşüdür. Nietzsche'nin delisi için tanrının ölümü ilk kertede bilgi ve yorumla ilgili sorular doğurmaz, daha ziyade öncelikle "tanrı olmaya" uygun o pek az sayıdaki insanın varolabilmesinin sarhoş edici olasılığını ve cesaret kırıcı zorunluluğunu doğuran ahlaki kriterlerin ezici yok oluşunu simgeler" (Berkowitz, 2003: 21).

bağımsızlaşmıştır. Böylelikle birey oluş ilkesinin dağılması modernlikten kaçış noktası haline dönüşmüştür (Habermas, 1994: 133). Habermas'a göre Nietzsche, usun ufkunun dışına çıkarak eleştirisinin gücünü tüketmiştir. Modernliğe yönelik eleştirisinde usun ufkunun dışına çıkılmadan yapılan her eleştiride Habermas Nietzsche'ye katılmıştır, ama Nietzsche'nin modernlik eleştirisinde usu tamamen redderek ve evrensel etiği göz ardı ederek yapmıştır. Bu noktada Habermas Nietzsche'nin modernlik eleştirisini; "bebeği yıkadığımız suyla bebeğin de akıp gitmesi" olarak değerlendirmiştir (Habermas, akt. Dellaloğlu; 1998: 227).

Marx ile Nietzsche'yi birleştiren Berman, değerlerin yerle bir oluşu ve Hıristiyanlığın çöküşüyle birlikte nihilizmin yükselişine dikkati çekmiştir. Bunun sonucu olarak da modern insan kendini bir boşluğun içine doğru sürüklenir halde bulmuştur. Bu nokta Nietszche tarafından tarihin dönüm noktası olarak da gösterilmiştir; ya insanoğlu hayvani bir barbarlığa sapacak ya da nihilizmin üstesinden gelmeye çalışacaktır. Bu noktada nihilizmin üstesinden gelmenin yolu ise nihilizmi en üst seviyesine kadar yaşayıp, sonra da tam zıddına dönüştürmeye çalışmak olmuştur (Skirbekk ve Gilje, 2006: 450).

1878-1882 yılları arasında Nietzsche'nin yazmış olduğu eserler, Aydınlanmanın hedeflerini savunan ve akılcı bir Eleştirel Teori davasını destekleyen bir yapıya sahip olmuştur. Bu dönemde Nietzsche Schopenhauerci metafizikle avunmayı bir kenara bırakmış ve otorite, ister dinsel bir nitelik taşısın ve metafizik olsun, isterse ahlaki veya siyasi olsun, sorgulamamış otorite biçimlerine karşı modern felsefeyi desteklemiştir. Bu bağlamda Aydınlanma düşüncesini savunmuştur. Çünkü modern felsefe ve aydınlanma düşüncesi, otoriteyi meşrulaştırmaya yönelik geleneksel araçlardan kurtulunmasını ve dinsel bir temele dayalı otoriter yapının devlet katına inmesini sağlamıştır. Yani diğer bir deyişle, modern çağda mutlak otorite ve değiştirilemez hakikate duyulan inancın kaybolduğu görülmüş ve politik otoritenin sekülerleştiğine dikkat çekilmiştir. Zaten bu durum da modern dönemin belirleyici olayı olarak gösterilmiştir (Pearson, 1998: 113-114-116).

Nietzsche'nin modernlik eleştirisinde üzerinde durmuş olduğu bir diğer önemli konu ise, özne meselesi olmuştur. Aydınlanma ve modernlik düşüncesini eleştirdiğini düşünenler tarafından Nietzsche, tam anlamıyla bir özne düşmanı olarak

görülmüştür. Hatta günümüze kadar gelen özne düşmanlığının temelinde Nietzsche'nin görüşleri var olmuştur. Bu bağlamda Nietzsche'nin görüşleri modernlik karşıtı bir yapıya sahiptir. Modernlik karşıtı olarak gösterilen bu düşünce aslında antropolojik ve felsefi düşünceye tekabül etmektedir. Nietzsche, özne filozofları içinde en fazla Descartes'ın "cogito"su üzerinde durmuş ve bunu eleştirmiştir. Bu durumu Touraine (2004: 128) şöyle açıklamaktadır; "'Düşünüyorum' der ve burada özne fiili belirler. Düşünen bir özne/ben vardır. Modernler bunun tersini düşünür: 'düşünmek' belirleyen, özne/ben belirlenendir. Bu durumda 'Özne/Ben' bizzat düşünce tarafından yapılan bir bireşimdir (sentez)". Nietzsche bu noktada "Düşünüyorum" sözcüğünde betimlenen eylemin "özne" tarafından yapıldığını ve bu durumda bir öznenin varlığının kabulünü belirtmiştir. Ama Nietzsche'ye göre modernler için özne, "düşünmek" eyleminin kendisi olmuştur. Yani fiilin kendisi özne konumuna geçmiş ve öznenin varlığını belirleyen ise düşünmek fiili olmuştur. Gerçekte Nietzsche'nin akıl karşıtı olduğu söylenemez, onun yerine doğayı da kontrol altına almak isteyen ya da diğer bir ifadeyle aklın her şeye kadir olduğunu düşünen akıldır. Bu durumda Nietzsche'de oluşan akıl karşıtlığı aslında -yukarıda da belirtildiği gibi- Kartezyen akla karşı bir tutum oluşturmuştur (Şengör, 2001: 241-242).

Modernlik Eleştirileri bağlamında ele alınması gereken bir diğer durak noktası ise Eleştirel Teorisyenlere aittir. Eleştirel Teorisyenlerin çalışmaları Aydınlanma çağının ve modernliğin geçirmiş olduğu değişikliklerin, kapitalist üretim ilişkilerinin ve Aydınlanmayla doruğa ulaşan aklın ve bu durumu ideolojik mazeretler üreterek kabullenen yapıların bir eleştirisi olarak değerlendirilmiştir (Best ve Kellner, 1998: 262). Best ve Kellner'in değerlendirmesi Eleştirel Teorisyenleri homojen bir yapıymış gibi değerlendirmemize sebep olmuştur. Ama şu da bir gerçektir ki; Eleştirel Teorisyenler homojen bir yapıda değildirler. Bununla birlikte Eleştirel Teorinin oluşumunun ilk yıllarındaki modernlik analizleri ve Aydınlanma eleştirileri Marx'a yakın olmuş, 1930'ların sonuna doğru ise, Nietzsche, Lukács, Freud, Heidegger ve Weber gibi düşünürlerin Teorisyenler üzerinde etkilerinin daha baskın olduğu görülmüştür. Bu düşünürler arasında özellikle Max Weber'in modernlik analizi Teorisyenler arasında ön plana çıkmıştır. Kızılçelik (2000: 172) bu noktada şunları belirtmektedir: "Eleştirel Teorinin modern toplum eleştirilerinde

Marxist teorilerden ziyade Weber ve Weberci teorilerin katkısı daha fazladır. Eleştirel Teorinin modern dünyadaki egemen gelişme olarak akılcılaşma üzerinde aşırı yoğunlaşımları Weber'in etkisi dolayısıyladır/kaynaklıdır".

Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü ya da diğer bir ifadeyle Frankfurt Okulu üyelerinin modernliğe yöneltmiş oldukları eleştiri biçimlerinde kullandıkları "akılcılaşma" kavramı Weberci bağlamda ele alınmıştır. Eleştirel Teorinin Weber'den etkilenmesi Bottomore tarafından Marxçı kavramsallaşmadan Weberci kavramsallaşmaya geçiş olarak değerlendirilmiştir (Bottomore, 1997: 38). Aslında bu geçiş, Eleştirel Teorisyenlerin tarihsel düşün eğilimleri çerçevesinde değerlendirildiğinde tutarlı bir yapı arz etmiştir. Schroyer, Eleştirel Teorisyenler modern dünyada baskı aracı olarak akılcılığın/akılcılaşmanın, belirleyici sorun olarak ekonomik sömürünün yerini aldığını belirterek Eleştirel Teorisyenlerin Marx'tan Max'a kayan kavramsallaştırmalarına dikkati çekmiştir (Schroyer, akt. Kızılçelik, 2000: 178-179).

Eleştirel Teorisyenler arasında Horkheimer, 1920'lerden sonra yönlendirici bir konum içinde olmuştur. Özellikle Enstitü müdürlüğüne getirildikten sonra öldüğü yıla kadar etkinliği sürmüştür. Horkheimer (1986: 138) *Akıl Tutulması* adlı çalışmasında modern toplumlarda yaşamın gün geçtikçe artan bir biçimde "akılcılaşmakta" ve "planlanmakta" olduğuna dikkat çekmiştir. Yani modern toplumların içinde yaşamış olduğu sistem akılcı ve planlı bir yaşamı gerektirmektedir. Bu bağlamda modern birey ya da özne de bu akılcılaşma ve planlamadan nasibini almış ve yaşamı bu iki doğrultuda yeniden düzenlemiştir.

Horkheimer içinde yaşadıkları dönemi değerlendirirken, artık üretim tarzının daha fazla esnek bir yapı arzuladığını belirtmiştir. Artık gün geçtikçe üretim koşulları değiştiğini ve değişen bu koşullara uyum sağlayabilen bireylerin ayakta kalabileceğini vurgulamıştır. Tekniğin bu kadar fazla artmış olması bu geçişi kolaylaştırmıştır. Bu durumu bir ortaçağ zanaatkârının meslek değiştirmesiyle karşılaştıran Horkheimer, zanaatkârın iş değiştirmesini daha köklü bir değişim olarak günümüz insanının değişimiyle karşılaştırmıştır. Tekniğin artmasına paralel olarak işleyen bu süreç sayesinde bir faaliyetten ötekine geçmek kolaylaşmakla birlikte, bireyin tekniğe bu kadar bağımlı hale gelmesi ya da diğer bir deyişle, araçlara

bağımlı yaşamak zorunluluğunu da beraberinde getirmiştir (Horkheimer, 1986: 138-139).

Horkheimer içinde yaşamış olduğu toplumsal yapıda yani modern toplumda bireylerin geçmişe göre daha fazla özgürmüş gibi göründüklerini belirtmiş ve bu durumun bir bakıma doğru olduğunu vurgulamıştır. Çünkü üretici güçlerin gelişmesine paralel olarak bireyin özgürlüğünde de bir artış olmuştur. Bu artışı ata binmekle otomobile binmek arasındaki farkta değerlendiren Horkheimer (1986: 140) durumu *Akıl Tutulması*'nda şöyle özetlemiştir:

> Ata binmekle otomobil kullanmanın içerdiği özgürlükler oldukça farklıdır. Modern toplumdaki otomobil sahiplerinin nüfusa oranının eski toplumdaki atlı araba sahiplerinden çok daha büyük olması bir yana, otomobil daha hızlı ve daha geniş imkânlı bir araçtır; daha az bakım ister, hatta belki daha kolay kullanılabilir. Ne var ki bu özgürlük artışı, özgürlüğün niteliğinde bir değişikliğe yol açmıştır. Sanki otomobili kullanan biz değilizdir de uymak zorunda olduğumuz sayısız yasalar ve kurallardır, hız sınırları vardır, yavaş sürme, durma, belirli şeritler içinde kalma uyarıları, hatta biraz ilerideki dönemecin biçimini gösteren işaretler vardır. Gözlerimizi yola dikmemiz ve her an doğru hareketi yapmak için tetikte olmamız gerekmektedir. İçten gelen, kendiliğinden davranışlarımızın yerini, boğazımızı sıkan mekanik zorunluluklara yönelttiğimiz dikkati dağıtacak her türlü duygu ve düşünceyi silmemizi gerektiren bir zihniyet almıştır.

Horkheimer'ın at arabası ile otomobil kıyaslaması modern toplum ile eski toplum arasındaki farkları belirtmesi bağlamında değerlendirilmiştir. Özellikle otomobil ile ilgili yapmış olduğu tespitler, modern bireyin daha fazla özgürlük içinde olma yanılsamasını açığa vurma noktasında çok önemlidir. Aslında durum tam da tersi bir noktaya doğru ilerlemektedir. Yani modern toplumda bireyin varlığından söz etmek gittikçe güçleşmiştir. Hatta bireyin silinişi söz konusudur. Aslında otomobilin gitmesini belirleyen bireyden çok bireyin içinde yaşamış olduğu toplumsal yaşamı belirleyen kurallar bütünü olmuştur.

Horkheimer'ın vermiş olduğu örnek, Eleştirel Teorisyenlerin akılcılaşma teorisini ya da diğer bir ifadeyle aklın gün geçtikçe araçsal hale dönüşünü ve öznel akla bakışını da özetlemiştir. Horkheimer ile birlikte Adorno ve Marcuse de, araçsal akılla birlikte bireyin özgürlüğünün yok olduğunu, araçsal aklın ilerleyişinin büyüyü çözdüğünü ve eski toplum yapısı ve dünya görüşünde zayıflamaların ortaya çıktığını belirtmesi noktasında Weber'in görüşleriyle paralellik göstermiştir. Bu bağlamda

Eleştirel Teorisyenler modernlik analizlerinde Weberyen anlamda araçsal akılcılık anlayışından hareket etmişlerdir. Aklın araçsallaşmaya başlamasıyla birlikte akıl, kendisini bir baskı mekanizmasının içinde bulmuştur. Böylece aklın araçsallaşması akılcı bir çözümden ziyade aklın akıl dışılığa kaymasını beraberinde getirmiştir. Eleştirel Teorisyenlere göre aklın egemen olduğunu düşündükleri modern dünya tam da akıl dışılığın egemenliğine doğru yol almıştır (Held, akt. Kızılçelik, 2000: 181).

Eleştirel Teorisyenlerin modernlik eleştirilerinde öne çıkan bir diğer önemli isim ise Herbert Marcuse olmuştur. Marcuse'cü bağlamda düşünüldüğünde modern toplum aklı geri plana itmiş ve ötelemiştir. Bu bağlamda Marcuse'ün modern toplumu tamamıyla akıldışı olarak değerlendirilmiştir. Marcuse'ün bu konuyu ele almış olduğu en önemli kaynaklar *Tek Boyutlu İnsan* ve *Modern Teknolojinin Bazı Sosyal İmaları* adlı çalışmalarıdır. Bu iki çalışmadan özellikle *Tek Boyutlu İnsan*, Marcuse'ün toplumun hep geleceğe dönük bir ilerleme kaydettiğine yönelik inancını sağlayan köktenci eleştirinin ortadan kalkması sonucu oluşmuştur. Bu bağlamda karamsar bir çalışma gibi görünmüş olsa da ileri sanayi toplumlarında gelişen muhalefetin programlarının formülasyonu açısından son derece önemli olmuştur (Goldman, 2006: 314).

Herbert Marcuse üzerinde Weber'in rasyonelleşme kavramı etkili olmuştur ama Marcuse bu etkinin rasyonelleşme denen şeyde, rasyonelleşmenin değil rasyonelleşme adına, belirli bir addan yoksun ya da adı belirtilmemiş siyasal iktidar şeklinin yattığına inanmıştır. Bu şekilde oluşan rasyonelleşmenin teknikle içli dışlı olması kaçınılmazdır ve bunun sonucu olarak da teknikle iç içe geçmiş bir rasyonelleşme ortaya çıkmıştır. Bu rasyonelleşme şekli bireyi, toplumu ve doğayı tamamıyla kontrol altına almış ve ona hükmetmiştir. Buradaki temel amaç bireyi, toplumu ve doğayı denetim altında tutabilmek olmuştur. Bu bağlamda yaşamsal ilişkilerin bu şekilde oluşan rasyonelleşmenin ölçütlerine göre rasyonelleşmesi ve siyasal anlamda görünmez ve tanınmaz hale gelecek bir iktidarın kurumsallaştırılması oluşacaktır. Bu bağlamda Herbert Marcuse'ün Weber'e getirmiş olduğu eleştiriyi, Habermas *İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim* adlı çalışmasında Marcuse'den yapmış olduğu alıntıda şöyle değerlendirilmiştir (2007: 34):

> Belki de teknik akıl kavramı bizzat ideolojidir. Tekniğin salt kullanımı değil, bizzat kendisi de (doğa ve insan üzerinde) iktidardır, yöntemli, bilimsel, hesaplanmış ve hesaplayan iktidar. İktidarın belirli amaçları ve ilgileri tekniğe ancak 'sonradan' ve dışarıdan empoze edilmiş değillerdir-onlar bizzat teknik aygıtın yapısına dâhildirler; teknik her defasında tarihsel-toplumsal bir tasarımdır ve onda bir toplumun ve ona hükmeden ilgilerin insanlara ve şeylere yaklaşımları yansıtılmıştır. İktidarın böyle bir amacı 'maddi'dir ve bu bakımdan bizzat teknik aklın biçimine aittir.

Marcuse'e göre rasyonelleşme dediğimiz şeyin pratikte görünür şekli, bilimsel ve teknik boyutu olmadan düşünülemez. Böyle olduğu zaman da bilimsel ve teknik boyut insanı ve doğayı tam anlamıyla kontrol altına almış ve onlara hükmetmiştir. Yani Habermas'ın da yukarıda belirtmiş olduğu gibi ideolojik anlamda iktidarı ele geçirmiştir Bu noktada rasyonelleşmeden bahsedilirken önüne teknik sözcüğü getirilmelidir. Yani ortaya çıkan şey teknik rasyonelleşme ya da diğer bir ifadeyle teknik aklın iktidarıdır. Bu bağlamda yapılan şey tam anlamıyla aklın dışına çıkmadan ibaret olmuştur. Herbert Marcuse (1968b: 14) yukarıda isimleri geçen çalışmalarında toplumun tam anlamıyla aklın dışına çıktığını ve modern toplumun gün geçtikçe üretken yapıya bürünmesinin insan gereksinimlerinin ve yetilerinin özgür gelişiminin önüne set çektiğini belirterek şöyle betimlemiştir:

> ... barış, ancak sürekli savaş tehdidiyle ayakta durabilir. Bu toplum ancak kişisel, ulusal ve uluslararası yaşama savaşını, barışçıl yollara döndürme olanaklarını yok ederek gelişir. Toplumumuzun bundan önceki, yani daha az gelişmiş dönemlerinde de aynı yok edici ve engelleyici davranışlar vardır. Ancak o günkü ve bugünkü davranışların niteliği arasında bir ayrım yapmak gerekir. Bugünkü durum, bir doğal ya da teknik yetersizlikten değil, aksine, büyük güçten doğmaktadır. Çağdaş toplumun gerek entelektüel ve gerekse maddesel yetenekleri bundan önceki devirlerin hiçbiriyle kıyaslanamayacak kadar büyüktür. Demek oluyor ki, günümüzde toplumun bireye tahakküm alanı, önceki dönemlerle karşılaştırılamayacak ölçüde geniştir. Toplumumuzun belirgin niteliği, artan yeterlilik ve yükselen yaşam ölçüsü gibi ikili bir taban üzerinde, itici toplumsal güçleri Terör yerine Teknik kanalıyla elde etmesidir.

Tek Boyutlu İnsan adlı çalışmasında Marcuse, modern teknolojiyi ve modern sanayi toplumunu acımasızca eleştirmiştir. Bütün bu eleştirilere rağmen Marcuse'ü teknolojiye düşman olarak görmemek gerekmektedir. Teknolojinin egemenliğin sürdürülmesine yapmış olduğu katkı noktasında, teknoloji eleştirisi değerlendirilmelidir. Bununla birlikte modern teknoloji ve bunun sonucunda ortaya çıkan durum, bireyi ve toplumu gün geçtikçe pasifize etmiş, birbirlerine benzer

kılmış, egemen sınıfın çıkarına uygun biçime sokmuş yani kısaca belirtmek gerekirse, bireyi ve toplumu tek boyutlu hale dönüştürmüştür. Modern teknoloji ve bunun sonucunda oluşan ileri endüstri toplumu bireye özgürlük ve demokrasi yanılsaması yaşatmıştır. Başlangıçta her şey hak ve özgürlük noktasında ileri gibi gözükmüştür. Ama gerçekte bireyin özgür gelişimi baltalanmış ve birey ve toplum baskı altında tutulmuşlardır. Marcuse (1968b: 27-28) modern sanayi toplumunun oluşumunda hayati bir öneme sahip olan hak ve özgürlüklerin en son aşamada gelmiş olduğu noktayı şöyle değerlendirmiştir:

> Endüstriyel toplumun ilk dönemlerinde hayati birer unsur olan haklar ve özgürlükler, bu toplumun daha yüksek düzeye aşamasında önemsiz hale gelir, geleneksel temel ilkelerini ve içeriklerini yitirirler. Düşünce özgürlüğü, konuşma özgürlüğü ve vicdan özgürlüğü, geliştirmeye ve korumaya çalıştıkları serbest teşebbüs gibi, özleri itibari ile eleştirici fikirlerdir; amaçları, artık eskimiş maddesel ve entelektüel kültürün yerine, daha verimli ve daha makul bir kültür getirmektir. Bu hak ve özgürlükler, kurumlaştıkları anda, bir parçası durumuna geldikleri toplumun kaderini paylaşırlar. Başarılar, bu başarıyı hazırlayan nedenleri ortadan kaldırır.

Marcuse'ün belirtmiş olduğu kavramlar bir süre sonra eleştirici işlevlerini yitirmişlerdir. Bunun nedenini Marcuse, modern sanayi toplumunun teknolojik anlamda ilerlemesine bağlamıştır. Bu toplumun teknolojiyi kullanarak bir düzenleme biçimi oluşturması hak ve özgürlüklerin gelişimi yerine onları tamamen etkisizleştiren ve onun yerine baskıcı totaliter bir yöne doğru kaymıştır. Bu bağlamda totaliterlik yalnızca terör sonucu ortaya çıkan bir durum olmaktan çıkmış ve terörün yanında ekonomi ve teknoloji de baskıcı, totaliter bir toplumsal sistemin oluşmasında etkili olmuştur. Yani Marcuse'e göre modern sanayi toplumunun totaliter bir yapıya bürünmesinde etkili olan iki temel vardır**:** "bir yanda teröre dayalı bir siyasi düzen ve onun yanında ekonomik ve teknik bir düzen" (Özkök, 1985: 184). Marcuse modern sanayi toplumunun totaliter bir yapıya bürünmesinde her ne kadar ikili bir yapıyı öne sürmüş olsa da, üzerinde durmuş olduğu temel kavram teknoloji olmuştur. *Tek Boyutlu İnsan* adlı çalışmasında totaliter bir yapının oluşmasında terörün oynamış olduğu rol üzerinde durulmamıştır.

Marcuse'e göre teknoloji, bireyler üzerinde toplumsal anlamda denetimi sağlama görevini üstlenmiştir. Bununla birlikte teknoloji artık bir üretim tarzına da dönüşmüştür. Bu bağlamda üretim tarzı olarak teknoloji, toplumsal ilişkilerin

örgütlenmesi ve sürdürülmesi noktasında son derece önemli bir işlevi yüklenmiştir. Bununla birlikte teknoloji modern toplumlarda bireyleri toplumun içine çekip toplumla dolaysız bir özdeşleştirme yaşatmıştır. Marcuse (1968b: 38-39) bu durumu şöyle ifade etmiştir:

> Bugün teknolojik gerçek, bu kişisel alanı istila etmiş ve parçalamıştır. Toptan üretim ve toptan dağıtım, bireyin tümünü gerektirmektedir. Endüstriyel psikoloji ise çoktandır fabrika duvarları arasından çıkmış bulunuyor. İçe işlemenin çok yönlü gelişimi donmuş ve adeta mekanik tepkiler biçiminde kalıplaşmıştır. Bunun sonucunda ortaya çıkan, bireyin topluma uyması değil, mimesis'tir; yani birey, doğrudan doğruya, kendi toplumu ve o yolla toplumun bütünü ile özdeşlik kurmakta, bir tutulmaktadır. İlkel toplum biçimlerinin bir özelliği olabilecek olan bu dolaysız, bu otomatik özdeşlik, ileri endüstriyel toplumda yeniden ortaya çıkmaktadır. Ancak bu yeni 'dolaysızlık', bir yapay, bir bilimsel yönetim ve düzenin ürünüdür. Bu işlemde, statükoya karşıtlığın kök salabileceği, aklın 'iç' boyutu parçalanmaktadır. Olumsuz düşüncenin, mantığın eleştirici gücünün geliştiği bu boyutun yitirilmesi, ileri endüstriyel toplumda karşıtların susturulması ya da uzlaşmaya sürüklenmesi gibi maddesel baskı hareketinin, ideolojik karşılığıdır.

Marcuse'e göre üretimin ve dağıtımın kitleselleşmesi bireyin toplumla bütünleşme yolundaki engellerini kaldırmıştır. Modern sanayi ya da diğer bir ifadeyle ileri endüstri toplumunda bireyle toplum arasındaki ilişkinin bir mimesis (öykünme) olduğunu belirtmiştir. Böylelikle birey her şeyden bağımsız olarak kendi toplumuyla ve toplumun bütünüyle bir özdeşlik kurma yoluna gitmiştir. Bu durumun ancak ilkel toplumlarda olabilecek bir şey olduğunu düşünen Marcuse bununla birlikte, modern sanayi toplumunda buna benzer bir otomatik özdeşleşme biçiminin görünmeye başladığını belirtmiştir. Fakat burada gerçekleşen dolaysız bütünleşme biçimini bilimsel bir yönetim ve düzenin ürünü olarak değerlendirmiştir. Yani Marcuse'e göre bireylere zorla bir yaşam biçimi dayatılmış, bireyler bunu kabul etmek zorunda bırakılmış ve böylelikle bireylerle toplumun bütünleşmesi gerçekleşmiştir. Marcuse'ün bahsetmiş olduğu bireyin toplumla özdeşlik kurmasında temel rol üretim aygıtına düşmüştür. Üretim aygıtı ve onun üretmiş olduğu ürünler ve hizmetler sonucunda bütünsel bir toplum modeli ortaya çıkmıştır. Sadece bununla da bitmemiştir. Yani sadece bir toplum modeli ortaya çıkmamış bununla birlikte, bunu bireylere kabullendirmenin yolları da araştırılmıştır. Özellikle, iletişim araçları, giyim, kozmetik, eğlence sanayi gibi daha birçok alanda bireylere toplumla özdeşleşmenin yolları gösterilmiştir. Çünkü biraz önce belirtilen bu alanlar

beraberlerinde getirmiş oldukları belirli tutum, davranış ve alışkanlıklarla beraber tüketici konumuna indirgenen bireyi üreticiye ve bu sayede de bütüne yani topluma bağlayan belirli duygusal ve entelektüel tepkileri de beraberinde getirmiştir (Özkök, 1985: 186-187). Bu bağlamda tek boyutlu bir düşünce ve davranış kalıbının ortaya çıkmasını, Marcuse (1968: 40-41) şöyle açıklamıştır:

> Ürünler kişileri endoktrine eder ve yönetirler. Kendi yapaylığına bağışıklık kazanmış bir yapay bilinç yaratırlar. Ve bu yararlı ürünler giderek daha çok sayıda toplum sınıfları içindeki, daha çok bireyin hizmetine sunulduğu anda getirdikleri endoktrinasyon bir propaganda olmaktan çıkar, bir yaşam durumuna girer. Bu iyi bir yaşam biçimidir, eskisinden çok çok daha iyi. Ve iyi olduğu içindir ki, niteliksel değişime karşı durur. İşte böyle içerikleri itibari ile yerleşmiş düşünce ve eylem dünyasını aşan fikirler, istekler ve amaçlar yok edilecek ya da bu dünyanın ve bu düzenin kalıplarına indirgenecek bir tek boyutlu düşünce ve davranış kalıbı yaratılır. Bu düşünce ve davranışlar, kurulu düzenin ve niceliksel gelişimin mantığı içinde yeni bir tanım ve anlam alırlar.

Marcuse'ün de belirtmiş olduğu gibi tek boyutlulaşma süreci toplumsal yapıdaki tüm sınıfları kapsayan bir özellik taşımıştır. Bu bağlamda işteki ve üretim araçlarındaki bu değişimler işçi sınıfının tutum ve davranışlarında da değişimlere yol açmıştır. Yani kapitalist toplumda işçi sınıfının sömürüsüne dayalı sistemle işçi sınıfı bütünleşmiştir. Bireyin toplumla bütünleşmesi de bu bağlamda değerlendirilmelidir. Yani teknolojik anlamda gelişen dünyada işçi sınıfının sistem karşıtlığı gün geçtikçe erimiş ve kapitalist sistemi yıkıcı güç olarak gösterilen işçi sınıfı buharlaşmıştır.

Modernlikle oluşmaya başlayan bu yeni toplumsal yapıda bireyin ve dolayısıyla da toplumun tek boyutlu hale indirgenmesinde önemli rol oynayan teknoloji yönelimli akıl ya da diğer bir ifadeyle teknolojik aklın mekanizmaları ve kanunları topluma yayılmış ve onu tamamıyla etkisi altına almıştır. Artık toplumun kurtuluşu yoktur. Bunun sonucu olarak da toplumun düşünsel yapısında standartlaşma oluşmaya başlamıştır. Bu bağlamda eleştirel bakış açısını kaybetmiş olan toplum içindeki bireyler gün geçtikçe kitleleşmeye doğru yol almışlardır. Tüm bunların sonucunda teknolojik akılcılık bireyi birey olmaktan çıkarmış ve onu tek boyutuyla yaşayan bir varlığa dönüştürmüştür (Marcuse, akt. Kızılçelik, 2000: 185).

Herbert Marcuse'ün modernlik ve modern toplum analizinde son derece kötümser olduğu görülmüştür. Bunun en önemli sebebi olarak ise teknolojik akılcılaşma gösterilmiştir. Teknolojik akılcılaşma, Weber'in deyimiyle araçsal akla

tekabül etmiştir. Bu bağlamda teknolojik akıl ya da diğer bir ifadeyle araçsal akıl toplumsal yaşamın bütün alanlarında egemenliğini korumuş, burjuvazi ve proletarya gibi iki özne tarih sahnesinden silinmiştir. Bu noktada Marcuse, toplumsal anlamda muhalefet yapabilecek güçlerin ortadan kalkmasını değerlendirirken toplumsal anlamda muhalefet yapabilecek en önemli güçler arasında Eleştirel Teoriyi göstermiştir ve Eleştirel Teorisyenler gibi düşünürlerin muhalefeti temsil edebileceğine inanmıştır.

Eleştirel Teorisyenlerin birinci kuşağının modernlik analizlerindeki vurgu, modernliğin olumsuz ve totaliter bir yapıya sahip olup, bireyi ve toplumu tek boyuta indirgediği şeklinde olmuştur. Bu bağlamda Adorno, Horkheimer ve Marcuse açısından modernlik büyük eleştirilere maruz kalmıştır. Birinci kuşak teorisyenler modernliği, "kapitalizmin ve Aydınlanma aklının izlediği güzergâh çerçevesinde, kapitalist ekonomik sistemin, araçsal rasyonelliğin ve teknolojinin bir ürünü" (Best ve Kellner, 1998:266) olarak değerlendirmişlerdir. Bu bağlamda Herbert Marcuse'ün *Tek Boyutlu İnsan*, Horkheimer'ın *Akıl Tutulması* ve Adorno ve Horkheimer'ın *Aydınlanma'nın Diyalektiği* isimli çalışmaları hem Aydınlanma hem modernlik hem de araçsal akla getirmiş oldukları eleştiriler açısından son derece önemli çalışmalardır.

Eleştirel Teorisyenlerin modernlik analizinde üzerinde durulması gereken en önemli isimlerden birisi de Jürgen Habermas'tır. Habermas, Eleştirel Teorinin ikinci dönemi sayılan 1970 sonrası dönemin en önemli düşünürü olmakla birlikte 20. yüzyılın en önemli düşünürlerinden birisi olarak kabul edilmiştir. Bunun temelinde ise aklı önceleyen ve temel alan bu bağlamda da Eleştirel Teorisyenlerle taban taban zıtlaşan bir yaklaşıma sahip olması yatmıştır. Ahmet Çiğdem'in (1997a: 51) *Akıl ve Toplumun Özgürleşimi* adlı çalışmasında onun duruşu kısaca şöyle özetlenmiştir; "Habermas, Alman geleneğinin hem kaynaklandığı hem de ona karşı olarak doğduğu Aydınlanmaya giden... Yaklaşımın önemli bir temsilcisidir". Habermas'ın modernlik ve akılcılaşma kavramları doğrultusunda Eleştirel Teori ile Weber arasındaki mesafeyi en aza indirgediğini söylemek gerekmektedir. Ama Weber ile Habermas arasındaki düşünsel bağın bir benzeri Hegel ile Marx arasında da görülmüştür. Yani diğer bir ifadeyle Marx'ın Marx olmasında teorik ve yöntembilimsel anlamda Hegel ne kadar etkili olduysa, Habermas'ın modernlik ve akılcılaşma ile ilgili

düşüncelerinde Weber'in etkisi aynı oranda olmuştur. Hegel-Marx ilişkisine benzer ilişkiyi Weber-Habermas'a uyarlayan Besim Dellaloğlu (1998: 185) *Toplumsalın Yeniden Yapılandırılması; Habermas Üzerine Bir Araştırma* adlı çalışmasında bu durumu şöyle değerlendirmiştir:

> Özellikle 'İletişimsel Eylem Kuramı'nda Weber, Hegel'in Marx için oynadığı türden bir rol oynamaktadır. Ancak burada, Habermas'ın, başı üzerinde duran Weber'i ayakları üzerine oturttuğu biçiminde bir ifade yerine belki de ayağı aksayan Weber'in iki ayağı üzerine sağlamca basmasını sağladığı söylenebilir.

Habermas'ın modernlik ile ilgili yapmış olduğu analizlerde Weber'in modern dünyaya ilişkin kullanmış olduğu "büyü bozumu" ya da "büyüsünü yitirmiş dünya" ve teknik akılcılaşma kavramları temeli oluşturmuştur. Habermas, modernliği anlama bağlamında akılcılaşmaya yapmış olduğu vurgu noktasında Weber'i izlemiş olsa da modernlik-akılcılaşma bağlantısı noktasında Weber'i aşmış ve kendisini ön plana çıkarmıştır. Bu noktada Weber ile Habermas arasındaki temel farkı modernlik-akılcılaşma ikilemine bakış açısının olumlu mu olumsuz mu olması gerektiği ayrımı oluşturmuştur. Weber'e göre modernite teorisinin ve sonrasında oluşan endüstriyel Batı toplumunun temel niteliğinin akılcılaşma tarafından belirtildiğini ifade etmiş ve modern toplumun oluşumunda aklın oynamış olduğu rolün altını çizmiştir. Yani Weber modernleşme sürecini akılcılaşma süreciyle paralel olarak yorumlamış ve akılcılaşmanın modernleşmenin temelinde olduğunu belirtmiştir (Wellmer, akt. Çiğdem, 1997b: 77). Ondan sonraki süreç ise bürokratikleşme, biçimselleşme ve araçsallaşma olarak işlevselleşmiştir. Tüm bunlarla birlikte Weber, anlam ve özgürlük kaybıyla birlikte modernitenin patolojilerinin sonucunun ortaya çıktığını ve akılcılaşmanın bireysel yaşam alanlarında çöküntülere yol açtığını belirtmiştir (Çiğdem, 1997b: 79). Böylelikle akılcılaşma ya da diğer bir ifadeyle rasyonelleşme, "özgürleştirici ruhuna rağmen, modern toplumun imhasına yol açacak bir kader olarak" (Çiğdem, 1997b: 81) kavranmıştır. Bütün bunlar düşünüldüğünde Weber'in modernliğin patolojilerinin sonuçlarıyla birlikte yapmış olduğu değerlendirme son derece önemli hale gelmiştir. Weber aşırı akılcılaşma sonucunda modern toplumu "demir kafese" benzetmiş ve son derece kötümser bir tavır takınmıştır.

Habermas'ın akılcılaşma, modernite ve modern toplum ile ilgili görüşleri Weber'den etkilenmekle birlikte üretmiş olduğu sonuçlar bağlamında birbirlerinden

farklılaşmıştır (Çiğdem, 1997b: 80). Bu noktada öncelikle Habermas'ın akılcılaştırma (rasyonelleştirme) algısı önemli bir yer edinmiştir. Akılcılaştırma, akılcı karar verme ölçütlerine bağlı olan toplumsal alanların yaygınlaştırılması olarak değerlendirilmiştir. Akılcılaştırmanın tarihsel ve felsefi anlamda kullanılışıyla birlikte bir proje olarak modernliğin yeniden canlandırılacağının altını çizen Habermas, günümüzde modernitenin içine düşmüş olduğu çelişkilerin çözümlenmesi bağlamında da akılcı bir bakış açısını önemsemiştir (Best ve Kellner, 1998: 284).

Her ne kadar Habermas modernliği yeniden diriltilebilinir bir proje olarak savunsa da modernlikle birlikte oluşan baskıcı ve yıkıcı boyutları eleştirmekten de vazgeçmemiştir. Habermas'ın modernlikle ilgili savunmuş olduğu nokta, modernliğin ilerici ve aydınlanmacı yönleri olmuştur. Kellner ve Best (1998: 285) *Postmodern Teori* adlı çalışmalarında Habermas'ın modernliğin çıkmazları ve gerçekleştirilecek yanlarıyla ilgili görüşlerini şöyle değerlendirmişlerdir:

> Habermas, Aydınlanmacı rasyonellik projesinin gözden geçirilmesi, akıl kavramının yeniden inşa edilmesi ve özne merkezli rasyonalizm geleneğinin eleştirilmesi için çağrıda bulunur. Öbür yandan, karşı-Aydınlanmacı tüm teorileri politik ve teorik potansiyel tehlike barındırdıkları için eleştirir... Modernlik projesi kısmen yaşam-alanının bilimsel-teknolojik rasyonellik tarafından sömürgeleştirilmesi ve bir uzmanlar kültürünün tahakkümüyle sonuçlanmış olsa da, Habermas'a göre bu proje toplumsal rasyonellik, adalet ve ahlakın arttırılması konusunda henüz gerçekleştirilmemiş bir potansiyele sahiptir

Habermas modernliğin yeniden inşasının mümkünlüğüyle birlikte modernlik-postmodernlik tartışmalarında postmodernliğin modernliğe getirmiş olduğu bazı eleştirileri kabul etmiştir. Bu bağlamda Kellner ve Best, Habermas'ın da bir üyesi olduğu Eleştirel Teori ile Postmodern teorinin modernlik eleştirisindeki ortak yanları şöyle sıralamıştır (1998: 261):

> Her ikisi de toplumsal gerçekliğin bölgeleri arasında sabit sınırlar tesis eden akademik işbölümüne saldırır ve disiplinler üstü söylemlere başvurur. İkisi de modernliğe ve onun getirdiği toplumsal tahakküm ve rasyonelleşme biçimlerine ilişkin keskin eleştiriler yürütür. İkisi de toplum teorisi, felsefe, kültür eleştirisi ve politik ilgileri kendi teorilerinde birleştirir ve daha akademik teorilerden farklı olarak ikisinin de bazı değişkenleri teoriyi pratiğe, söylemi de politikaya doğru yönlendirmeye çalışır.

Kellner ve Best'in de belirtmiş olduğu gibi, hem Eleştirel Teorinin hem de Postmodern Teorinin modernlik eleştirilerinde ortak yanları olmakla birlikte birçok ayrıştıkları nokta da mevcuttur. Habermas, Batı rasyonelliği ve metafiziğinin eleştirisi bağlamında postmodern teoriyle ortak bir görüş belirtirken, postmodernistler tarafından acımasızca eleştirilen modernliği savunmuş, "modernliği ve onun yitirilmiş bir dava olarak projesini gözden çıkarmak yerine, bu modernliği yadsımaya çabalamış bulunan abartılı programların hatalarından ders almamız gerektiği kanısındayım" (Habermas, 1990: 41) diyerek Aydınlanmayı ve modernliği radikal biçimde eleştiren postmodern teorisyenlerle bu noktadan itibaren ayrışmaya başlamıştır.

Habermas, postmodern teorinin temellerini Nietzsche'ye kadar götürmüştür. Habermas'a göre Nietzsche, Aydınlanma ve akıl başta olmak üzere modernliğe karşı düzenli bir saldırıya geçerek postmodern teorinin temellerini atmıştır. Habermas (1994: 133). *Postmoderniteye Giriş: Bir Dönüm Noktası Olarak Nietzsche* adlı makalesinde Nietzsche'nin modernite söylemine girişiyle birlikte herşeyin tamamen değiştiğini vurgulamış ve şöyle devam etmiştir:

> Akıl başlangıçta uzlaştırıcı bir özbilgi olarak, sonra özgürleştirici bir temellük ve son olarak telafi edici bir anımsayış olarak kavrandı; böylece akıl dinin birleştirici gücünün eşdeğerlisi olarak ortaya çıkabilir ve kendi itici güçleri aracılığıyla modernitenin bölünümlerini altedebilirdi. Akıl kavramını hakiki bir Aydınlanmanın diyalektiği programına uydurma yolundaki bu girişim üç kez boşa çıktı. Bu durum karşısında Nietzsche'nin özne merkezli aklı tekrardan içkin bir eleştiriye tabi tutmaktan ya da programdan tamamen vazgeçmekten başka bir seçeneği yoktu. Nietzsche ikinci alternatifte karar kılar: Akıl kavramının yenilenmiş bir revizyonunu reddeder ve Aydınlanmanın diyalektiğine veda eder.

Böylelikle Nietzsche Aydınlanmanın diyalektiğine veda edip, "karşı aydınlanmacı" (Kızılçelik, 2000: 204) bir tavır takınmıştır. Habermas'a göre Nietzsche'den başlayarak Heidegger, Bataille, Foucault, Derrida... gibi düşünürler postmodern teorinin en önemli isimleri olmakla birlikte, aydınlanma karşıtı ve modernlik karşıtı çizgiyi oluşturmuşlardır. Habermas bu düşünürleri Aydınlanma ve Modernlik karşıtı oldukları ve bu bağlamda Aydınlanma ve Modernliğin getirilerini de muhalefet ettikleri için muhafazakâr olarak nitelemiştir. Hatta bu düşünürlerin

birçoğunun faşizme kayma eğilimi gösterdiklerini de vurgulamıştır (Kızılçelik, 2000: 204-205).

Sonuç olarak Habermas, Eleştirel Teorisyenlerin ikinci kuşağının en önemli düşünürü olmakla birlikte Eleştirel Teorisyenlerin Aydınlanma ve modernlikle ilgili yapmış oldukları eleştirilerin büyük bölümüne katılmamıştır. Bu durum Habermas'ın herşeye rağmen Aydınlanma ve modernliği savunmuş olduğu anlamına gelmemiştir. Habermas özellikle Aydınlanmayı savunmuş olsa da Aydınlanmanın getirmiş olduğu rasyonellik noktasında eleştirilerini sakınmamıştır. Aydınlanmanın ve rasyonelliğin hem ilerici hem de gerici görünümlere sahip olduğunu belirtmiş ve ilerici olanları; demokrasi, kültürel farklılaşma ve eleştirel akıl olarak sunarken, araçsal akıl ve onun yaşamın tamamına hükmeden yapısını gerici bir görünüm olarak değerlendirip eleştirmiştir (Best ve Kellner, 1998: 290).

Eleştirel Teorisyenlerden sonra Aydınlanma ve modernlik konusunda Fransız düşünür Michel Foucault'nun eleştirileri ön plana çıkmıştır. Foucault'nun modernlik ve aydınlanma eleştirilerinde Eleştirel Teorisyenler ile yoğun bir düşünce bağı olmuştur ama bu aralarında bir ilişki olduğu anlamına gelmez. Callinicos'un (2005: 413) aktardığı gibi, Foucault Eleştirel Teorisyenlerin Fransa'da ne kadar az bilindiğine dikkat çekmiştir ve Eleştirel Teorisyenler ile ilgili şunları belirtmiştir:

> Fransa'da Eleştirel Kuram çok az biliniyordu ve Frankfurt Okulu adlandırması neredeyse hiç duyulmamıştı. Bu da, beni çok şaşırtan ve bir türlü çözemediğim bir soruna yol açıyordu. Frankfurt Okulu'nun birçok temsilcisi 1935'de Paris'e gelmişti, fakat aldıkları tepki çok yetersizdi. Daha sonra ise belki daha iyi karşılandıkları İngiltere ve ABD'ye gittiler. Böylece Frankfurt Okulu ile Fransız felsefesi arasında kurulabilecek bir ilişki hiç bir zaman kurulamadı... Frankfurt Okulu'ndan haberim olsaydı söylediğim birçok aptalca şeyi söylemez ve kendi mütevazı yolumda ilerlemeye çalışırken daldığım birçok dolambaçlı yoldan – orada Frankfurt Okulu'nun açtığı bir yol varken- kaçınmış olurdum. Bu, çok benzer iki düşünce tipinin birbirinden habersiz olmasının ilginç bir örneğidir ki bu durum belki de ancak bu benzerlikle açıklanabilir. Ortak bir sorunun varlığını hiçbir şey bu soruna yaklaşmanın iki benzer yolundan daha iyi gizleyemez (Dellaloğlu, 2000: 87).

Görüldüğü üzere Foucault ile Eleştirel Teorisyenlerin düşünceleri, birbirinden yıllarca habersiz kalmış iki akrabanın yollarının kesişmesi gibidir. Bir bütün olarak değerlendirdiğimizde Foucault'nun düşünce ve değerlendirmeleri, Eleştirel Teorisyenlerin düşünce ve değerlendirmeleriyle önemli ölçüde çakışmıştır. Hatta

Foucault'nun düşünceleri "Nietzsche'ci dozu biraz fazla kaçmış Eleştirel Kuram" (Dellaloğlu, 2000: 88) olarak adlandırılmıştır.

Foucault birçok düşünür tarafından postmodernist düşünürlerin ya da diğer bir deyişle yeni-muhafazakâr kavrayışçıların[5] arasında sayılmıştır. Bununla birlikte Foucault kendisinin postmodern bir düşünür olduğunu kabul etmemiştir. Foucault'nun Aydınlanma ve modernlikle ilgili düşüncelerini de tek bir parça halinde görmemek gerekmektedir. Özellikle son çalışmalarında Foucault, ilk çalışmalarına göre Aydınlanma ve modernliğe yönelik eleştirilerini daha makul bir seviyeye çekmiştir. Bu bağlamda modernliğe elveda deyici ya da aklı tamamıyla reddedici bir çizgiden uzaklaşmıştır. İlk çalışmalarında Aydınlanma ve modernliği "zincirlerden kurtulma olarak kavrayan Kant'tan Habermas'a kadar uzanan geniş modernist geleneğin tersine Nietzsche'den Hardt ve Negri'ye kadar uzanan geniş bir gelenek aynı olguları özgürlük illüzyonu olarak görmeye" (Hülür, 2008: 150) yatkın geleneğin bir temsilcisi olarak değerlendirilen Foucault, "Aydınlanma ve özgürlük arasında kurduğu bu ters ilişki konusunda Nietzsche, Heidegger, Weber, Frankfurt Okulu ve Bauman ile benzer görüşe sahiptir" (Hülür, 2009: 120) şeklinde ifade edilmiştir.

Foucault'nun son dönemlerinde yazmış olduğu *Aydınlanma Nedir?* adlı çalışmasıyla hem Aydınlanmayı hem de modern felsefeyi anlama çalışmalarına katkıda bulunmuştur. Bu bağlamda Foucault (2000: 69), modern felsefenin iki yüzyıl önce ortaya atılan "Aydınlanma Nedir?" sorusunu yanıtlamaya çalışan felsefe olduğunu vurgulamıştır. Kantçı anlamda Aydınlanma kavramına dikkatleri çeken Foucault, Aydınlanmanın "ergin olmayıştan çıkış, önceden var olan irade, otorite ve aklın kullanımını birbirine bağlayan ilişkilerde bir değişim" (Foucault, 2000: 70) olarak tanımlandığından bahsetmiştir. Bununla birlikte Foucault, Kant tarafından ortaya atılmış olan Aydınlanma projesinin amacını benimsemekle birlikte, modernliğin olumsuz yönü olarak nitelemiş olduğu sınırlayıcı ve baskı altına alıcı yanına dikkati çekmiştir. Foucault'ya göre Kant Aydınlanmayı "kaçış" ya da "çıkış" olarak tanımlamıştır (Foucault, 2000: 70). Yani insanlar kendilerini çepeçevre saran

[5] Özellikle Habermas postmodernistleri "yeni-muhafazakar kavrayışçılar" olarak değerlendirmiştir. Nietzsche'den başlayarak, Heidegger, Foucault, Lyotard, Derrida'yı postmodern düşünürlerin en önemli temsilcileri olarak nitelendirmiştir (Rorty, 1994: 164, Kızılçelik; 2000: 203–204).

sınırların dışına çıkmaya başlamış, bu sınırları sorgulamış ve onları aşmaya çalışmıştır. Böylelikle Aydınlanma ile birlikte insanlar bugünün dünle olan ilişkisinde farklılıkların olabileceğinin farkına varmış ve güncel anlamdaki gerçeğin dışına çıkabilmişlerdir. Akıl doğru kullanıldığı zaman her türlü engellemelere rağmen bağımsız ve özgür bir birey yaratabilmişken, yanlış kullanıldığında ise dogmatizmi ve sömürüyü beraberinde getirmiştir. Bu noktada Foucault, aklın nasıl doğru kullanılacağına ilişkin ise "eleştiri" kavramını ön plana çıkarmıştır. Foucault için "eleştiri" kavramı çok önemli bir yere sahiptir. Adeta "aklın el kitabı" olarak değerlendirmiş ve aklın nasıl kullanılıp kullanılmayacağının tarifinin eleştiriyle belirleneceğinin altını çizmiştir (Doltaş, 1996: 48). Foucault'ya göre eleştiri çözümlemeden ve sınırlar üzerine düşünmekten oluşmuştur. Bununla birlikte Foucault (2000: 74) eleştirinin sınırlarını şöyle çizmiştir:

> Evrensel değeri olan biçimsel yapıların araştırılmasında değil, ama daha çok, ne yaptığımızı, ne düşündüğümüzü, ne söylediğimizi fark eden özneler olarak kendimizi oluşturmaya iten tarihsel bir araştırmasında uygulanacaktır. Bu bağlamda, eleştiri aşkın değildir ve amacı metafiziği mümkün kılmak değildir: modelinde soykütüksel, yönteminde arkeolojiktir. Tüm bilginin veya tüm mümkün ahlaki hareketlerin evrensel yapısını belirlemeye çalışmadığı için aşkın değildir; ama arkeolojiktir; ama düşündüklerimizi, söylediklerimizi ve yaptıklarımızı birçok tarihsel olay gibi birleştiren söylev örneklerini incelemeyi amaçlar. Ne olduğumuzdan, ne yaptığımızdan; ne yapmamızın ve ne bilmemizin mümkün olduğu sonucunu çıkarması bağlamında da soykütükseldir: ama bizi biz yapan olasılıktan artık olduğumuz gibi olmama, yaptığımız gibi yapmama ve düşündüğümüz gibi düşünmeme olasılığını ayıracaktır. Sonunda, bir bilim olan metafiziği mümkün kılmayı amaçlamaz; mümkün olduğu kadar uzak ve geniş olarak, tanımlanmamış özgürlük çalışmasına yeni bir anlatım kazandırmayı amaçlar.

Foucault'ya göre Aydınlanmanın temelinde insanların devamlı olarak kendilerini bir sorgulamaya tabi tutmaları ve bunun sayesinde bağımsız bir özne yaratma özlemlerinin olduğunu, bu durumun ise modernliğin insanları özgürleştirme idealiyle çakıştığını ama hümanizmanın insanı bir biçime sokma ve o biçime göre tanımlama ve değer atfetme idealleriyle ters düştüğünü belirtmiştir (Doltaş, 1996: 49). Bu bağlamda Foucault'da ortaya çıkan bir başka nokta dikkat çekicidir. Aydınlanma ile Hümanizm kavramları birbirinden ayrı kavramlardır ve hümanist tema Foucault (2000: 73) tarafından "kendi içinde çok bükülgen, çeşitli ve düşünüm için bir eksen olamayacak kadar tutarsız bir şeydir" şeklinde ifade edilmiştir. Bu

bağlamda hümanizm denilen şey 17. yüzyıldan günümüze kadar dinden, bilimden ve siyasetten ödünç alınmış olan belli insan görüşlerine dayanarak insanları şekillendirmeye çalışmıştır.

Foucault içinde yaşamış olduğumuz dönem ile Aydınlanma arasında birbirini takip eden devamlılık görmekle birlikte tarihsel anlamda içinde yaşadığımız dönemin Aydınlanmadan radikal bir kopuş geçirdiğini kabul etmemiştir. Bu bağlamda Foucault'nun iflah olmaz bir irrasyonalist olduğunu belirten Megill[6] ve Wolin gibi düşünürlerin Foucault ile ilgili yeniden düşünmeleri gerektiğine dikkati çeken Kellner ve Best (1998: 74-75) şöyle devam etmiştir:

> Foucault Aydınlanmanın akıl anlayışına hala eleştirel baksa bile, Aydınlanma mirasının anahtar boyutlarını-Aydınlanma'nın keskin tarihsel duygusu, uyumculuk ve dogma karşısında rasyonel özerkliğe önem vermesi ve eleştirel bakışını- olumlu bir tarzda temellük etmeye girişmektedir. Foucault şimdi artık modern rasyonelliğin eleştirellikten yoksun bir tarzda kabullenilmesini de, büsbütün reddedilmesini de eşit ölçüde rizikolu bulmaktadır: 'Aklın ortadan kaldırılması gereken düşman olduğunu söylemek muazzam ölçüde tehlikeliyse eğer, akla yönelik herhangi bir eleştirel sorgulamanın bizi irrasyonelliğe fırlatıp atacağını söylemek de en az öbürü kadar tehlikelidir.

Görüldüğü gibi Foucault hem akla düşman olunmaması gerektiğini hem de akla yönelik bir eleştirinin insanları akıldan uzaklaştırıp, irrasyonalizme sürükleyeceğini düşünmenin aynı oranda tehlikeli olacağını belirtmiştir. Böylelikle Best ve Kellner'e göre Foucault aklı tamamen reddetme gibi bir açmazın içine düşmemiştir.

Himmet Hülür ise *Görme ve Söylemenin Mekanı Olarak Birey ve Denetim: Michel Foucault'da Işık ve Söz Rejimi* adlı çalışmasında Foucault'nun Aydınlanma ve hümanist anlayışla ilgili görüşlerini "bütün çalışmalarında tarihsel ve kültürel alanda egemen olan belli başlı varsayımlara meydan okumuş ve onların merkezinde yer alan aydınlanmacı ve hümanist anlayışı yadsımıştır" (Hülür, 2009: 117) şeklinde ifade etmiştir**.** Böylelikle Hülür, Kellner ve Best'in ifade etmiş olduğu Foucault'nun

[6] Megill "Aşırılığın Peygamberleri" adlı çalışmasının Foucault bölümünde Foucault'yu postyapısalcılığın en önemli temsilcisi olarak görmekle birlikte Foucault'nun iki eleştirel/varlıkbilimsel öncüsü olarak nitelediği Nietzsche ve Heidegger'in bir sentezi olarak yaklaşmanın daha doğru olacağını vurgulamıştır. Megill'e göre Foucault, Nietzsche ile Heidegger'in hem arasında hem de ötesinde yer almıştır (bu konuda daha fazla bilgi için bkz; "Aşırılığın Peygamberleri"; Allan Megill, Bilim ve Sanat Yayınları; Ankara; 1998)

Aydınlanma mirasının anahtar boyutlarını olumlayan bakışından ayrılmıştır. Bunların arasında en önemlilerinden birisi olan Aydınlanmanın insanlara özgürlük getirdiği noktasındaki görüş bağlamında Hülür, Mottier'in Aydınlanma ve özgürlük arasında kurulmuş olan ters bir ilişki olduğu görüşünü benimsemiştir (Hülür, 2009: 120). Bununla birlikte Foucault'nun modernlik ve Aydınlanma arasında kurduğu ilişkiyi Hülür'ün (2009: 120) değerlendirmesiyle şu şekilde ortaya koyabiliriz:

> Modernliğin yıkıcı olayları Aydınlanmanın eksik kalmasının sonucu veya 'Aklın hükmedişinden–muhtemelen geçici olarak-sıyrılmış bir çeşit 'tortu' değildir; disiplinsel iktidar ve 'boyun eğme mekanizmalarının yaygınlaşması Aydınlanmanın kendi ürünü', 'ussallığın kendi sonuçları'dır. Foucault bu görüşleriyle 'modernliğin kasıtlı bir karanlık' ve 'modernliğin temelinin kendisinin çürük' olduğunu göstermeye çalışır, ona göre 'modernlik basitçe özgürlüklerin ve serbestliklerin artması'nı beraberinde getirmemiştir.

Hülür'ün de ifade etmiş olduğu gibi hem Aydınlanma hem de onun üzerine inşa edilen modernlik örtülü bir karanlık yaymıştır. Aydınlanma, özgürlük ve bağımsızlık simülasyonu yaratmakla birlikte insanları tam da tersi bir biçime sokmayı amaçlamış ve bunu da başarmıştır. Bu bağlamda ideallerinin tam da tersine dönüşmüş olan bir Aydınlanma ve modernlikten söz etmek mümkün olacaktır.

Foucault'nun modernlik eleştirisinde ön plana çıkan bir diğer önemli unsur ise modern iktidar kavramı olmuştur. Modernliğe dair ortaya atılmış olan tüm eleştirel düşüncelerin en büyük eksikliği, merkezi bir iktidarın, yani devletin ya da egemen bir sınıfın her şeyi kontrol eden ve her şeye muktedir olmasını varsaymaları olmuştur. Michel Foucault ise, yerleşik bir merkezi iktidar fikrini reddetmiştir. Modern toplumlarda iktidarın hem her yerde hem de hiçbir yerde olduğuna dikkat çeken Foucault'ya göre iktidar, artık görünür olmaktan vazgeçmiş ve bireyler tarafından nerede olduğu bilinmeyen ama sürekli olarak bireyler tarafından onları gözetliyormuş hissi uyandıran bir yapıya bürünmüştür. Bu bağlamda Foucault "panoptikon"dan bahseder. Panoptikon, Batılı toplumlar için Ortaçağ sonrasındaki iktidar biçiminin sosyal bilimlerdeki iktidar biçiminden tamamen ayrışmasının sonucu oluşmuştur. Burada ortaya çıkan yeni iktidar biçimi görme ve söyleme dayalı olan disiplinsel iktidardır. Böylelikle toplumun disipline dayalı bir hale dönüştüğü görülmektedir. Hülür (2009: 118-119) görünür kılma ve denetleme, aydınlatma ve iktidar arasındaki ilişkileri şu şekilde ifade eder:

> Foucault'ya göre, Bentham'ın hapishanenin denetimini amaçlayan mimari tasarımı gibi bir modelin, Panoptikon modelin bütün bir topluma uygulanması demektir... Aydınlatma, ışıtma ve görünür kılmanın tuzağı daha ilk başta iktidar ve denetim ile ilgili olmasındadır. Özgürlüğün, tercihleri, eğilimleri, fikirleri ve deneyimleri ifade etme, belirtme, ortaya koyma vasıtasıyla açıklıkta yer alması, baskıya dayalı iktidar biçiminden farklı olarak boyun eğme iktidarının beden ve ruhun derinliklerine, ayrıntılarına, sınırlarına kadar nasıl işlediğini gösterir. Toplumsal yaşamın bütünüyle bu şekilde ışıtılması, yönetim teknolojileri aracılığıyla üretilen bireylerin kendi gönüllü katılımlarıyla sağlanır ve bu yolla iktidar otomatikleşir. Böylece söylendikçe, ışıdıkça ve açıldıkça, görünür olmayan, karanlığın sırf karanlıklığı, görünmeyeni içinde barındırması ve içinin bilinmemesi dolayısıyla sahip olduğu tehlikeler ve riskler ortadan kalkar. Ancak aydınlatma girişimi, aydınlığın içindeki gizli iktidarı göstermediği, karanlıkta bıraktığı için bir paradoks ve tuzak halini alır. Bu nedenle, görünür kılma her şeyin veya çoğu şeyin her yönüyle birlikte görünmesi biçimini almaz. Görünürlüğü yöneten ışık rejimi görünürlüğün içinde sakladığı gözetim ve denetimi göstermez, böylece görünürlük daha baştan denetime hizmet eder ve görebilmenin ufuklarını daraltır, görebilmeden yoksun olarak görülebiliri, görüşü dayatır.

Foucault'nun ortaya atmış olduğu iktidarın bir diğer önemli özelliği de, insanları bireyleştirip onları çoğaltması olmuştur. Bu bağlamda Panoptikon toplumsal bir denetim mekanizması olarak açık bir ortamda gizil bir niteliğe sahip olmuştur. Hülür (2009: 120-121), bir denetim mekanizması olarak panoptikonun açıktaki gizli halini kapitalizmin, liberalleşmeyi dayatarak varlığını sürdürmesine benzetmiştir. İnsanların iktidar bilgi sarmalında meydana gelen düşünce ve eylemlerinin bireysel ve özgür seçimleri sonucu oluştuğunu düşünülmüştür. Ama aslında bu durum yani insanlara bireymiş ya da özneymiş gibi davranma durumu onların iktidara boyun eğme araçlarının en önemli göstergesi olmuştur. Çünkü artık iktidar bireyleşmenin ya da özneleşmenin önünde engel olarak görünmez, tam tersine özneleşmeyi, özgürleşmeyi destekler görünmektedir. Hatta Foucault'ya göre bu özneleşme süreci oldukça yapay bir durumdur. Çünkü özneleşme sürecini belirleyen iktidarın kendisidir. Özneleşme sürecinde öznenin kuruluşu öznenin kendi düşüncesine ya da kararına göre şekillenmeyen ve tam anlamda özneden bağımsız olarak gerçekleşen bir süreçtir (Küçükalp, 2003: 133). Foucault'nun özne kavramsallaştırmasına yöneltmiş olduğu eleştirilerin temelinde; öznenin kurulmasının ya da oluşturulmasının, özne olmanın tam tersi olduğu yani özneymiş gibi görünen bir nesneleşme sürecinin oluşturulduğu ve bunun da tahakkümü beraberinde getireceğidir.

Aydınlanma ve Modernlik eleştirileri bağlamında Foucault iki yönlüdür. Öncelikle Foucault'nun bir Aydınlanma ve modernlik eleştirmeni olarak görüldüğünü söylemek gerekmektedir, ikinci olarak ise Foucault Aydınlanmacı ve modernliği savunan bir düşünür olarak ifade edilmiştir. Özellikle özgürleşme ve özneleşme sorunsalı bağlamında Foucault'nun Aydınlanma ve modernlikle birlikte insanların özgürlüklerinden feda etmek zorunda kaldığını ve Aydınlanma ve modernliğin özgürlük yanılsamasına yol açtığını belirtmiştir. Bununla birlikte her iki kavram da özneleşme süreci noktasında bireyin özneleşmeden çok nesneleşmesine katkıda bulunmuştur. Aydınlanma ve modernlik bireylerin üzerine örtü gibi kapatılmış ve gerçeklerin ortaya çıkmasını engellemiştir, tam da ortaya çıkma amaçlarının tersi bir duruma dönüşmüşlerdir. Böylelikle Aydınlanma ve modernlikle birlikte bireyin ortadan kalkması söz konusu olmuştur.

2. İDEOLOJİ

2.1. İDEOLOJİ KAVRAMI: TARİHSEL GELİŞİM

İdeoloji ile ilgili olarak söylenebilecek en önemli tez, henüz tam anlamıyla herkesin üzerinde uzlaşabileceği tam bir tanımının yapılamamış olduğudur. Sosyal bilimciler arasında günümüzde bile tartışmalar tüm hızıyla devam etmektedir. Bunun en önemli nedeni ise ideoloji kavramının 18. yüzyıldan günümüze kadar farklı sorunsallara çözüm aramak için kullanılmış olmasında ve en temel düşüncelerimizin dayanak ve geçerliliklerini sorgulamasında yatmıştır. Bu durum -doğal olarak- ideolojinin ilk kullanılmaya başladığı dönemden beri birbirine yakın ya da karşıt farklı anlamlarda kullanılmasına neden olmuştur. Bu anlam çeşitliliğini gösterebilmek amacıyla Terry Eagleton *İdeoloji* adlı çalışmasında on altı ayrı ideoloji tanımına yer vermiştir (Eagleton, 1996: 18).

Kavramın ortaya atıldığı dönem Fransız Devrimi sonrasına rastlamıştır. İlk olarak da Fransız materyalistlerinin kendi felsefelerini ve ideallerini tanımlamak üzere ideoloji kavramını kullandıkları görülmüştür. Bununla birlikte kavramın

Sanayi Devrimi'ne eşlik eden toplumsal, siyasal ve düşünsel değişimlerin; yani demokratik ideallerin yayılmasının, kitle hareketlerine dayalı politikaların ortaya atılışının ve dünyayı biz yaptığımıza göre bir daha yeniden inşa edebiliriz düşüncesinin ürünü olarak ortaya atılmış olduğu görülmüştür (Mclellan, 1999: 13). Genel olarak bakıldığında, ideoloji kavramıyla ilgilenen düşünürlerin pek çoğunun maddeci bir dünya görüşünü benimsemiş oldukları görülmüştür. Özellikle kavramın ortaya atıldığı dönemin Fransız materyalistleri, İngiliz deneyciliğinin kurucusu sayılan John Locke'un liberal, din karşıtı ve hazcı felsefesinin etkisinde kalmışlardır (Çelik, 2005: 33). Ama daha da öncesine gittiğimizde özellikle Francis Bacon'ın İdol (put) öğretisi[7] hem Thomas Hobbes, John Locke ve İngiliz Görgül geleneğini hem de ideoloji kavramını üreten Fransız materyalistlerini derinden etkilemiştir.

Fransız materyalist filozoflar, iki Latince sözcüğün yani fikir (idea) ve herhangi bir nesneye ilişkin bilim (logos-logy) sözcüklerinin birleşiminden oluşturulan ideoloji kavramını kullanmış ve kendilerini ideologlar olarak adlandırmışlardır (Çelik, 2005: 27, Kaya, 2004: 68). Böylelikle kavram olarak ideoloji; "insan fikirlerine ilişkin bilimsel araştırmaya yakın" (Atılgan, 2001: 13) bir anlam ifade etmiştir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, ideoloji kavramının içermiş olduğu anlamda Aydınlanma düşüncesi, çok önemli bir yer edinmiştir. Çünkü kavramın bu anlamı, burjuvazinin feodalizme karşı verdiği ilk mücadeleler sırasında yani geleneksel aristokratik toplumun sonuna yaklaştığımız yıllarda ortaya çıkmıştır. Bu mücadeleler 18. yüzyıl Aydınlanmacılığının arka planında yer almakla birlikte, ideoloji kavramı da bu dönemin kültürel ve felsefi ortamı içinde üretilmiştir.

[7] 17. yüzyılın en önemli düşünürleri arasında yer alan Bacon'un İdol (put) öğretisi; ideoloji tartışmaları bağlamında önemli bir durak noktasıdır. Bacon, "Novum Organon" adlı eserinde metafizik ve bilimlerin geleneklerinden dolayı meydana gelen yanlışlarla hesaplaşmayı bir ödev olarak görmüş ve toplumun incelenmesinde gözleme dayanan yeni bir yaklaşımın oluşmasını sağlamıştır. Bacon'a göre insan yaşamış olduğu döneme kadar idol (put) diye adlandırmış olduğu yanlış, akıldışı yaklaşımlarla zihinsel olarak karartılmış ve geri bırakılmıştır. Bacon'a göre idoller iki kaynağa götürülebilir; ya doğuştandır, ya da insan aklının dışından gelmişlerdir, yani sonradan edinilmişlerdir. İnsan aklının doğasından kaynaklanan idoller hiçbir zaman ve hiçbir koşulda ortadan kaldırılamazlar. Bacon'a göre dört tür idol vardır; 1) Kabile, soy ya da cins idolü (idola tribus), 2) Mağara idolü (idola specus), 3) Pazar idolü (idola fori) ve 4) Tiyatro idolü (idola theatri). Kabile idolleri, gelenek tarafından belirlenmiş ya da kutsanmış şeyleri hiçbir şart gözetmeksizin doğru kabul eder. Kabile ya da soy idollerinin kaynağı insan doğasından gelmiştir. Mağara idolleri; bireylerin geniş bir perspektifle dünyaya bakmalarını engelleyen özel, sınırlı bir bakış açısından doğmuştur. Pazar idolleri; dile ilişkindir, insalar arasında idol yaratan ilişkinin dolaysız aracı olarak dil gösterilmiştir. Pazar gerçeklikle farklılık içinde olan, bundan dolayı da ussal anlayışa engel oluşturan toplumsal ilişkilerin simgesi olarak kullanılmıştır. Tiyatro idolleri; dogmatik kavramsallaştırmalar olarak belirtilmiştir. (Özbek, 2003: 15-16-17-18; Mclellan, 1999: 15).

Aydınlanmacı filozoflara göre, aristokratik iktidarın desteğindeki akıldışı, metafizik ve dinsel düşünceler, kitleler arasında yanlış kavrayışın yaygınlaşmasına zemin hazırlamıştır. Aklın karşısında yer aldığı için ilerlemeyi engellediği varsayılan, feodal lordlar ve rahipler tarafından temsil edilen bu düşüncelerle ne doğa kontrol altına alınabilmiş ne de üretimin artırılabilmesi sağlanabilmiştir. Bunların karşısına ise burjuvazi ve bilim adamlarıyla eğitimciler konumlandırılmıştır (Larrain, 1995: 21-22-23).

Fransız Devrimi'nin son aşamasında Konvansiyon idaresi esnasında ortaya çıkmış olan ideologlar "fikirlerin uyum ürünü" olduğunu ileri sürmüşler ve kaynağını ruh gibi metafizik olgularda aramanın yanlış olduğunu belirtmişlerdir. Boş inanç ve önyargılardan arınmış bir dünya kurma düşünü paylaşan Aydınlanma filozofları açısından, hakikate ancak akılcı ve bilimsel bir yoldan ulaşılabilirdi. Bu durumda ise, toplumun akılcı yoldan yeniden inşası mümkün olabilirdi. Toplumu oluşturan fertlerin akılcı düşüncelerle donatılmasının toplumu yeniden ve bu kez akılcı esaslara göre inşa edebilmenin ön koşulu olduğunu öngören Aydınlanmacılar, ideoloji kavramının temellerini bu koşullarda ortaya attılar. Kavram, bu haliyle, insan zihninde fikirlerin belirme sürecinin nesnel olarak incelenmesinin olanaklı olduğunu ve istenildiğinde insanları "doğru" düşünmeye sevk etmenin yollarının bulunduğunu anlatıyor ve "doğru düşün(dür)me bilimi" anlamına geliyordu (Larrain, akt. Atılgan; 2001: 13, Mardin, 1995: 19-20).

1795 yılında Fransız Cumhuriyeti Konvansiyonu tarafından kurulmuş olan Ulusal Bilim ve Sanat Enstitüsü (Institut de France, 1795) ideolojiyi düşünce bilimi olarak değerlendiren ve bu bağlamda ideolojiyi daha da geliştirmeyi hedefleyen filozofları bünyesinde barındırmıştır. Aydınlanma ilkelerine dayanan yenidünya görüşü doğrultusunda bir yüksek öğrenim sistemi kuracak olan bu aydınlar arasında Destutt de Tracy de bulunmuştur. Tracy ideoloji kavramını düşünce bilimi olarak kullanan ilk düşünürdür. Bununla birlikte Tracy'ye göre, ideoloji bilimin nesnesi, düşüncelerin kökenidir ve bilimsel ilerleme ancak yanlış düşüncelerden kurtularak mümkün olabilecektir, bilim olarak ideoloji, dinlerin ve metafizik önyargıların üstesinden gelmek üzere halk eğitimine yeni bir temel teşkil edebilecek bir yapıya sahip olmuştur (Larrain, akt. Atılgan, 2001: 14). Böylece eski toplumun ideolojisi olan dinin ve metafiziğin, dünyayı kavramaya ve açıklamaya yetmediği görülmüştür.

Bu noktada dinin işlevini görecek ve yeni toplumsal yapıyı açıklayacak yeni bir ideolojiye gereksinim duyulmuştur.

İdeoloji kavramının olumlu anlamda kullanılışı yani doğru düşünmenin bilimi olarak ifade edilişi iki yüzyıllık geçmişi içinde çok kısa bir süre için geçerli olmuştur. İdeoloji çok geçmeden siyasal gelişmelerin gölgesinde kalmış ve ilk kullanımından tamamen farklı biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Napolyon'un iktidarının ilk yılarında ciddi anlamda desteklenen ideologlar, siyasi koşulların değişmesiyle birlikte, başlangıçta sahip oldukları siyasi destekten yoksun kalmışlar ve ülkenin içinde bulunduğu siyasi çalkantılardan sorumlu tutulmuşlardır. Bu durumun ideoloji kavramına yansıması da olumsuz bir yönde olmuştur. Napolyon, 1799 yılında iktidara geldikten kısa bir süre sonra kiliseyle siyasal anlamda ilişkilerini geliştirmiş ve kendisinin iktidara gelmesinde önemli rol oynayan Enstitü ile ilişkilerini sınırlamıştır. Bununla birlikte kiliseye eğitime müdahale hakkını yeniden tanımıştır. Böylesi bir durum karşısında ürettikleri ideoloji kavramı üzerine yeni bir bilimsel ve toplumsal düzen kurmak isteyen laik ideologlar Napolyon karşıtı bir tutum takınmışlardır. Napolyon'un kendi konumunu güçlendirmek için verdiği bu taviz ideologlarla arasının açılmasına neden olmuştur (Mardin, 1995: 22). Bundan sonrasında ise Napolyon'un iktidarı dinin desteğini almış olan bir imparatorluğa dönüşmüştür. Bu bağlamda liberal ve cumhuriyetçi ideolojilerin yoğun bir şekilde eleştirisine uğrayan Napolyon için ideoloji kavramı, aşağılayıcı bir anlam kazanmıştır. O zamana kadar sürekli olarak olumlu bir anlam içeren ideoloji kavramı, Napolyon ile birlikte ilk defa olumsuz anlamda kullanılmıştır. Napolyon dini ve metafiziği reddeden ideologları gerçek hayattan kopuk, politikadan anlamayan ve metafizik yapan kişiler olarak suçlamış ve onlarla alay etmiştir (Atılgan, 2001: 14, Eagleton; 1996: 105, Mardin, 1995: 22-23). Napolyon'dan sonra ideoloji kavramına olumsuz anlamda yaklaşan bir diğer önemli kişi Marx'tır. Marx'ın ideoloji ile ilgili düşüncelerine geçmeden önce ideoloji kavramının ortaya çıkarmış olduğu üç çağrışımdan söz etmek mümkün olmuştur. Mardin (1995: 24) bunları şöyle sıralamıştır:

> Birincisi, gerçeğin, insanlara yansımada, içinden geçtiği ortamların etkisiyle, bir sapmaya uğradığı ve insanlarda yanlış imge ve izlenimler yaratabileceği, başka bir deyimle, bazı insanların 'gerçek' olarak bildiklerinin aslında daha derin ve

> doğru bir gerçeği maskelediği; ikincisi, bu sapmaları ortadan kaldırabilecek bir yöntemin var olduğu; üçüncüsü... Aydınların gerçekten çok uzak olan soyutlamalar üzerinde durdukları, uygulamaya yönelmiş girişimlere oranla bir 'rüya' aleminde yaşadıkları, fikirlerinin bir soyutluk tutkusunun izini taşıdığı.

Şerif Mardin'in de belirtmiş olduğu gibi ideoloji bir süre geçtikten sonra tam da ifade etmeye çalıştığı şeyin tersi bir konuma doğru hızla yol almaya başlamıştır. Başlangıçta fikirlere ait bilimsel araştırma anlamına gelen ideoloji kavramı sonrasında bilimsel araştırma nesnesini ideolojiye dönüştürmüştür, böylece ideoloji düşünce sistemlerinin kendileri haline gelmiştir. İdeolog ise düşünceleri denetleyen, onları tahlil eden kişiden sıyrılmış ve düşünceleri ifade eden ya da belirten kişiye dönüşmüştür (Eagleton, 1996: 100).

2.2. MARX VE İDEOLOJİ

Öncelikle kuramsal anlamda ideoloji çalışmalarının Karl Marx'la birlikte başladığı belirtilmelidir. Yanlış bilinçten söyleme kadar bütün ideoloji tanımlamalarında Marx'tan bahsedilmeden ideoloji kavramı ifade edilemez. Bununla birlikte birçok kavramda olduğu gibi ideoloji kavramıyla ilgili olarak da Marx'ın tam anlamıyla bir çalışması olmamıştır. En azından ideolojiyle ilgili özel bir çalışması bulunmamaktadır. Bu bağlamda Marx için ideoloji kavramını salt biricik bir kavram olarak ele almak mümkün değildir. Bununla birlikte Marx'ın ideolojiyi nasıl ele aldığıyla ilgili de birçok yorum mevcuttur. Bu yorumların birçoğu birbirleriyle çelişir durumdadır. Bunun sebebi sadece Marx ile ilgili yorum yapanlar değil aynı zamanda Marx'ın kendisidir. Çünkü Marx'ın ilk dönem eserleriyle yaşamının son yıllarındaki eserleri arasında da çeşitli çelişkiler olduğu iddia edilmiştir (Atılgan, 2001: 15). Hatta Marx'ın erken dönem yapmış olduğu çalışmalarında daha sonraki zaman diliminde ortaya çıkacak olan ideolojiyi ele alış biçiminin arka planını da kurmuş olduğu söylenmiştir (Mclellan, 1999: 23).

Marx'ın ideoloji tanımına geçmeden önce Marx'ın gelişiminde Hegel ve Feurbach'ın katkılarının altını çizmek gerekmektedir. Özellikle Hegel ile olan karşıtlığında temel çıkış noktası problemi ön plana çıkmıştır. Hegel'in temel çıkış

noktası olarak yanlış bir noktadan hareket etmesi Marx'ı harekete geçirmiştir. Marx-Hegel ilişkisinde Marx hiçbir zaman Hegel'in felsefesini doğru kabul eden bir Hegelci olmamıştır. Marx'ın Hegel yorumu, Hegel'in gerçekçiliğin doğru bir yorumu olmadığı, gerçekleştirilecek bir program olduğu yönünde olmuştur. Böylelikle Marx, Hegelle ve dolayısıyla Alman İdealizmiyle hesaplaşırken, bu felsefeyi Almanya'nın geri kalmışlığıyla da ilişkilendirmiş ve gerçekliği ters yüz ederek sunan felsefenin var olan sistemi meydana getiren siyasal ve toplumsal koşulları meşrulaştırdığını iddia etmiştir. Bununla birlikte Marx'ın Hegel ile girmiş olduğu bu entelektüel mücadelede Feurbach'ın kendine özgü natüralist felsefesinin belirleyici bir etkisi olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Bu bağlamda Marx'ın Hegel'i yorumlayışında Feurbach önemli bir yer edinmiş olsa da, Feurbach'ın Hegel eleştirisine ve maddeci felsefi yaklaşımına karşı tutumu zamanla değişmiş ve bunu da *Feurbach Üzerine Tezler* adlı çalışmasında ifade etmiştir (Çelik, 2005: 60). Marx'ın din ile ilgili yapmış olduğu ilk eleştirilerinde Feurbach maddeciliğinin izleri yoğun biçimde görülmüştür. Bu bağlamda Marx, Feurbach'ın dinin bir ters yüz oluş şeklindeki düşüncesini benimsemiştir. Yani insanın kendi zihninin yaratmış olduğu tanrı yaratan, insan ise kendi yaratmış olduğu tanrının kulu olmuştur. Marx ile Feurbach'ın bu noktada bir ayrışmaya gitmiş olduğu görülmüştür. Marx, insanların kendi başlarına oluşturduğu dogmaların boyunduruğuna girdiğini, bunun çözümünün ise insanların kendi içlerinde yaşamış oldukları çelişkileri çözmelerinde olduğunu söylemektedir (Atılgan, 2001: 16-17). Bu noktada Marx, insanın yaşamış olduğu iç yaşamdan çok maddi yaşama dikkatleri çekmiştir. Sonuçta insanlar maddi yaşamlarındaki sorunları hallettiklerinde zaten din denen olguya ihtiyaç duymayıp, bir tanrı imgesi oluşturmayacaklardır.

Hegel'in modern toplumu anlamada modern devletin nasıl oluştuğunun kavraması gerektiğine yönelik yöntemini reddeden Marx, ondan almış olduğu "ters yüz etme[8]" kavramını onun bu tezine karşı kullanmış ve Hegel'in devleti, insanın bir

[8] "Ters yüz etme" kavramı Hegel'den devralınmıştır ve bu kavram, Marx'ın ideoloji kavramsallaştırmasının anahtarlarından biri olmuştur. Kavramın kullanımı noktasında Hegel ile Marx arasında derin bir ayrım söz konusu olmuştur. "Tersyüz etme" kavramı Hegel bağlamında düşünüldüğünde, öznel olanın nesnelleşmesi, ya da nesnel olanın öznelleşmesi şeklinde algılanmıştır. Hegel, insanı "kendi emeğinin ürünü" olarak görmekle Marx üzerinde önemli bir etki bırakmakla birlikte, servet ve devlet gücü gibi olguların insani varlığa yabancılaşmış olgular olduğunu ifade etmiştir. "Bütün bunları, yalnızca 'düşünce' (Tin, Geist) şeklinde gören Hegel açısından yabancılaşmanın son bulması örneğin Prusya Monarşisinin (Tin'in) kendi kendini gerçekleştirmesiyle

özneleşmesi olarak kavradığını, oysaki insandan hareket ederek, devletin insanın bir nesneleşmesi olduğunun altını çizmiştir.

Marx'ın ilk çalışmaları arasında yer alan *1844 El Yazmaları* adlı eserinden itibaren ideoloji kavramı ele alınmaya başlanmıştır. *1844 El Yazmaları,* daha sonraki çalışmalarına kaynaklık etmesi bağlamında çok önemlidir. Bu durumu Atılgan (2001: 17) şöyle değerlendirmektedir:

> Marx'ın ideoloji kavramsallaştırmasında, onun iktisadi araştırmalarının ilk müsveddeleri niteliğindeki 1844 El Yazmaları önemli bir adım teşkil eder. El Yazmaları, her ne kadar müsvedde şeklinde de olsa, bu yazının çerçevesi bakımından iki önemli özelliğe sahiptir. Birinci olarak Marx, din konusunda geliştirdiği ideoloji kavramsallaştırmasını üretim alanına aktarmaya esas olarak burada başlar. Diğer yandan, Kapital'deki meta analizinin temellerini de burada atar.

Görüldüğü üzere Marx *1844 El Yazmaları*'yla birlikte, sonraki dönemlerde üzerinde yoğun bir şekilde çalışacak olduğu iktisada doğru bir kayma gerçekleştirmiştir. Bununla birlikte din olgusuyla başlamış olan ideoloji kavramsallaştırması, üretim alanına doğru kaymış ve Marx'ın en önemli çalışması olan Kapital'in meta analizinin öncülleri de yine bu çalışmasında yer almıştır. Marx "tersyüz etme" kavramını iktisadi ilişkilerin açıklanmasında, maddi hayatın çelişkileri ile insan bilinci arasındaki bir ilişki şeklinde kullanmaya başlamıştır.

Marx kendi ideoloji kavramı için yavaş yavaş sahneyi hazırlamaya başlarken, din ve meta olgularının üzerinde durmuş ve insanların kendi yaratmış oldukları nesnelerin bir süre sonra özneye dönüştüğünü, özne olan insanın ise, özneleştirdiği nesneler karşısında nesneleşmeye başladığını belirtmiştir. Din olgusundan oluşan tanrılar ve metalar her ne kadar insanların kendilerinin oluşturmuş oldukları kavramlar olsalar da bir süre sonra din ve metayı yönlendiren küçük bir insan grubu tarafından insanları kontrol altına almayı başarmışlardır.

Marx'ın ideolojiyi nasıl ele aldığına dair en somut verilerin olduğu çalışması hiç şüphe yoktur ki, *Alman İdeolojisi*'dir. 1845 ile 1846 yıllarında Fredrich Engels ile birlikte yazmış olduğu *Alman İdeolojisi* adlı çalışmada ideoloji kavramını ilk kez ele

---

mümkün olmuştu. Hegel'e göre, bu devletin en yüksek gerçekliği insandı. Marx açısından ise, tersi doğruydu. Gerçek kişi haline gelen devlet değil, insanın toplumsal gerçekliği devlet haline gelendi" (Atılgan, 2001: 16).

alan Marx, önceki eserlerinde kullandığı ters yüz etme kavramını, burada ideoloji olarak sunmuştur. Marx ve Engels (1970: 21) çalışmalarında Hegelci Alman İdealistleriyle açık bir hesaplaşmaya girmiştir. Onların insanın eyleminin bilince bağlı olduğu görüşüne karşılık bilincin maddi koşulların yansıması olduğu fikrini sıklıkla savunmuşlardır. "Bireylerin şöyle ya da böyle oluşları, onların üretimlerini belirleyen maddi koşullara bağlıdır". Marx ve Engels'e (1992: 41-42) göre; sahip oldukları fikirleri üretenler yine insanların kendileridir:

> Fikirlerin üretimi insanların maddi faaliyetlerine yani gerçek yaşamın kendisine bağlıdır. Ama bu insanlar, sahip oldukları üretici güçlerin gelişmişliğinin ve bunlara tekabül eden karşılıklı ilişkilerin koşullandırdığı insanlardır, belirli maddi ve kendi iradelerinden bağımsız sınırlılıklar ve koşullar altında faaliyet gösteren gerçek insanlardır.

Böylelikle Marx, Klasik Alman idealizminin bilincin oluşumuyla ilgili iddiasını –yani bilincin gökten yeryüzüne indiğini- da cevaplandırmıştır. Marx, insanın kendi bilincinin yine kendisi tarafından üretilmesi ile insan bilincine kaynaklık eden maddi koşullar (üretim ilişkileri) arasındaki ilişkiye işaret etmiştir. Yani bu tanım "hem nesnel hem de öznel belirlenime atıfta bulunmaktadır" (Üşür, 1997: 12). İdeoloji ile ilgili bu tespitten sonra oldukça tartışmalı bir ideoloji tanımı daha gündeme gelmiştir. Marxologların büyük bölümünün sahip çıkmadıkları bu tanım şöyledir:

> İnsanlar ve sahip oldukları ilişkiler tüm ideolojilerinde sanki *camera obscura*'daymış gibi baş aşağı çevrilmiş bir biçimde görülüyorsa, nesnelerin gözün ağ tabakasında ters durmalarının onların dolaysız fiziksel yaşam süreçlerinin yansıması olması gibi, bu olgu da insanların tarihsel yaşam süreçlerine aynı şeyin olmasından ileri gelmektedir (Marx ve Engels, 1992: 42).

Terry Eagleton, Marx ve Engels'in Alman İdeolojisi'ndeki ideoloji ile ilgili açıklamalarında insanın, şeyleri gerçekte olduğu gibi görmelerini engellediğinden bahsetmiştir (1996: 130). Bu tanımlamada ideolojinin maddi gerçekliğin tersine dönmüş hali ya da ideolojinin hemen hemen her düşüncenin, gerçek bir şeyin tersine çevrilmiş hali olduğu söylenmiştir (Üşür, 1997: 12, Williams, 1990: 50). Bu bağlamda maddi düşüncenin terse dönmüş hali olarak veya maddi toplumsal süreci görmezlikten gelen düşünce biçimlerini belirtmek için ideoloji kavramını kullandığımızda, "ideoloji"nin "yanlış bilinç" olarak Marx tarafından yorumlandığı

düşüncesi ön plana çıkmıştır. Bununla birlikte gözden kaçan bir diğer tanımlama ifadesi olarak “tersine dönme” metaforu gözden kaçırılmıştır. Aslında bu metafor Hegel’e aittir. Üşür’e göre insanın maddi nesnel gerçeklik içindeki konumunun onun zihninde kamerada tersine dönmüş görüntü gibi oluştuğu şeklinde bir düşünceye kapılmak, doğru ve yanlış bilinç arasında bir ayrım yapmayı da gerektirmiştir. Bu bağlamda ideoloji maddi koşulların yansıması olmaktan çıkmış ve bundan farklı olarak ideoloji, maddi koşulların yanlış bilgisi olarak yorumlanmıştır. Yani bu tanıma göre, yanlış bilginin kaynağı olarak ideoloji gösterilirken, doğru bilginin kaynağı olarak ise bilim gösterilmiştir. Böylelikle ideoloji ve bilim birbirlerini dışlayan iki kavram olarak sunulmuştur (Üşür, 1997: 12-13).

İdeolojinin Marx tarafından yanlış bilinç olarak tanımlandığı noktasında tartışmalar günümüzde bile sürmektedir. Bununla birlikte ideoloji alanında yapmış olduğu çalışmalarla tanınan David Mclellan ideolojinin hiçbir zaman “yanlış bilinç” olarak tanımlanmadığını, bu ifadenin yaratıcısının ise Engels olduğunu ifade etmiştir (Mclellan, 1999: 32). Bununla birlikte sadece Mclellan değil, diğer Marxologlar da aynı düşünceleri paylaşmışlardır (Barrett, 2000: 14).

Her ne kadar Marx ideoloji kavramıyla ilgili “yanlış bilinç” ifadesini kullanmamış olsa da, yukarıdaki pasajdan ideolojinin Marx tarafından “yanlış bilinç” olarak kullanıldığı düşüncesi de son derece yaygın hale gelmiştir. Ama Marx’ın ideoloji ile ilgili söyleyecekleri bitmemiştir.

Marx’a göre “Fikirler ve kategoriler, ifade ettikleri ilişkilerden daha ebedi değildir, onlar tarihsel ve geçici ürünlerdir” (akt. Coser, 2010: 58). Bu açıdan, ideolojinin gerçeklik hakkında bir yanılsamadan çok, gerçekliğin bilinç düzeyindeki bir yansıması olduğuna işaret eden aşağıdaki pasaj hem ideoloji konusundaki materyalist tutumun en önemli ifadesi, hem de yanlış bilinç olarak algılanan ideoloji kavramıyla ilgili fikirleri yeniden sorgulatmış olması bağlamında oldukça önemlidir:

> Etten ve kemikten insanlara varmak için ne insanların söylediklerinden, imgelerinden kavradıklarından ve ne de anlatıldığı, düşünüldüğü, imgelendiği ve kavrandığı biçimiyle insandan yola çıkılır; gerçek faal insandan yola çıkılır ve bu yaşam sürecinin ideolojik yansı ve yankılarının gelişmesi de, insanların bu gerçek yaşam süreçlerinden hareketle ortaya konulabilir. Ve hatta insan beyninin olağanüstü hayalleri bile deneysel olarak saptanabilen ve maddi temellere dayanan, insanların yaşam süreçlerinin zorunlu yüceltmeleridir. Bu

> bakımdan ahlak, din, metafizik ve ideolojinin geri kalan tüm kısmı ve bunlara tekabül eden bilinç biçimleri, artık o özerk görünümlerini yitirirler. Bunların tarihi yoktur, gelişmeleri yoktur; tersine maddi üretimlerini ve karşılıklı maddi ilişkilerini geliştiren insanlar, kendilerine özgü olan bu gerçek ile birlikte hem düşüncelerini hem de düşüncelerinin ürünlerini değiştirirler. Yaşamı belirleyen bilinç değil, bilinci belirleyen yaşamdır (Marx ve Engels, 1992: 42-43).

İdeolojinin insanın gerçek yaşam pratiği karşısındaki bir refleks olarak tanımlanması, yanılsama kavramından çok yansıma kavramına daha yakındır. Bu bağlamda ideolojik olguların maddi yaşamın bir yansıması olarak oluştuğu gerçeğiyle karşı karşıya kalınmıştır. İnsanların maddi yaşam koşulları onların yaşam tasavvurlarını ve düşüncelerini dolayısıyla da bilinçlerini de belirlemiştir (Üşür, 1997: 13-14).

Yine bu pasajda ahlak, din ve metafizik kavramları, ideolojik formlar olarak ele alınmıştır. Özellikle bu üç olguya gönderme yapan Marx ve Engels, böylelikle, ideolojinin zorunlu bir biçimde çarpık veya yetersiz bir dünya görüşü olduğunun temel esaslarını da sergilemişlerdir (Barrett, 2000: 15).

Yukarıda da belirtildiği gibi Marx'ın ideoloji kavramı belirli bir toplumsal gerçeklikten bağımsız ortaya çıkamamıştır. Burada belirtilen toplumsal gerçeklik modelinin temellerine bakıldığında; en başta toplumsal gerçekliği belirleyen şey; maddi yaşam koşulları olmuştur. Maddi yaşam koşullarından bağımsız herhangi bir eylemin gerçekleşmesi mümkün olmayacaktır. Bu bağlamda insanın düşüncesinin temelinde de maddi yaşam koşulları yer almıştır. Toplumsal gerçekliği belirleyen ikinci şey ise, maddi gerçekliğin karşısında düşüncelerin özerk bir alana sahip olup olmadığı sorunu olmuştur. Çelik'e göre bu durumda düşünce; "gerçeklikle temsile dayalı bir ilişki içindedir; Marx bu ilişkiyi yansıma ya da karşılıklılık ifade eden imgeler ve metaforlarla ifade etmektedir. Gerçek yaşam süreçlerinin deneysel olarak kanıtlanabilir biçimde türevi olmaları nedeniyle hiçbir düşüncenin bağımsızlık iddiası içinde olması artık mümkün değildir" (2005: 121). Toplumsal gerçekliği belirleyen üçüncü şey ise, düşüncenin artık tarihin öznesi olmaktan çıkarılmış olmasıdır. Böylelikle tarihin ilerleyişini düşüncenin ilerleyişiyle özdeşleştiren Hegelyen anlayış yavaş yavaş terk edilmeye başlanmıştır. Marx'a göre insanlık tarihinin ilerleyişinde temel etmen, üretici güçlerin gelişmesi olacaktır. Üretim

güçlerinin gelişmesine paralel olarak gelişecek olan üretim biçimleri, ideolojinin gelişiminde önemli rol oynamıştır (Çelik, 2005: 122).

Marx'ın Alman İdeolojisi'nde değinmiş olduğu bir diğer ideoloji tanımı ise, egemen sınıfların düşüncelerinin kendilerini egemen kılacakları bir ideolojik yapıyı içermesidir. Yani yönetici sınıfların, sınıfsal yapının ve eşitsizliğin devamı için ortaya atmış olduğu düşüncelerin toplamı olarak ideoloji kavramı ele alınmıştır. "Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, aynı zamanda zihinsel üretim araçlarını da elinde bulundurur…" (Marx ve Engels, 1992: 70). Bu tanımla birlikte, egemen sınıfın düşüncelerinin sınıflı toplum yapısı sürdüğü müddetçe egemen düşünceler olacağı gerçeğinin altı çizilmiştir. Bu bağlamda toplumsal anlamda egemen sınıf yalnızca maddi gücü elinde bulundurmamış, aynı zamanda manevi (zihinsel) ya da diğer bir ifadeyle entelektüel gücü de elinde bulundurmuştur. Bununla birlikte egemen sınıfın meşruiyetini sağlayan ideoloji bir sınıfın çıkarını toplumun bütününün çıkarıymış gibi sunabilmektedir. Böylelikle egemen sınıf ideolojiye istediği biçimi verip onu istediği gibi kullanmıştır.

Terry Eagleton (1996: 120) Marx'ın bu tanımının siyasi ve epistemolojik tanımlama arasında gidip geldiğini ve daha çok siyasi bir tanımlama biçimi olduğunu ifade etmiştir. Bu durumda siyasi olan bu ideoloji tanımı, gerçek yaşamın yansıması olarak değerlendirilen ideoloji tanımıyla örtüşmemektedir. Serpil Sancar Üşür (1997: 14-15) ise egemen sınıfların çıkarlarını temsil eden düşüncelerin, toplumun egemen düşünceleri haline geldiğini söylemekle birlikte, egemen sınıfın düşüncelerinin toplumun geneline egemen olabilmesi için, egemen sınıfın kendi nesnel çıkarlarını bilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda egemen olmayan ve egemen sınıflar tarafından yönetilen sınıflar için bu bilinç durumunun yani nasıl egemen olacaklarının Alman İdeoloji'sinde açıkça ifade edilmediğini belirtmiştir. Marx'ın belirtmiş olduğu şeyler, ekonomik düzeydeki konumları ve buna bağlı olarak bu konumların ideolojik temsili arasında bir ilişkinin olduğudur. Bu tanımlama Marxist kuram içinde ideolojinin maddi koşullar ve sınıfsal konumlarca belirlenen bir kavram olduğu yönüne kaymıştır.

David Mclellan ise *İdeoloji* adlı çalışmasında Marx'ın sözlerini, ekonomik anlamda egemen olan sınıfların düşüncenin üretimini ve dağıtımını da

belirleyebileceklerini ifade etmiştir. Düşünceleri ideolojik kılan şey ise, egemen sınıfların ekonomik ve toplumsal anlamda gerçekleşen ilişkilerin doğasını gizlemesinde ve buna bağlı olarak da bu ekonomik dağılımın haksızlığını haklılaştıracak bir konuma getirmiş olmalarında aranmalıdır. Bu bağlamda Mclellan'a göre bütün düşünceler değil, sadece toplumsal çelişkileri gizleyen veya gizlenmesine yardımcı olan düşünceleri ideolojik olarak nitelendirmiştir. Bu bağlamda işçi sınıfı da dâhil olmak üzere bütün sınıflar ideoloji üretseler de, ideolojinin sadece egemen sınıfların doğasına hizmet edeceği apaçık ortadadır (Mclellan, 1999: 27).

Alman İdeolojisi ideolojinin formüle edilmesi anlamında Marx'ın yazmış olduğu önceki eserlerine göre bir gelişme kaydettiğinin açık bir ifadesi olmuştur. Marx, ideoloji kavramını ilk kez bu çalışmasında kullanmış olmakla birlikte, olumsuz anlamdaki ideoloji kavramının yerleşmesi noktasında önemli bir aşama kaydetmiştir. Atılgan'a göre *Alman İdeolojisi*, önce Hegel tarafından kullanılan ve daha sonra Marx'ın Hegel'den devralıp geliştirdiği "ters yüz etme" düşüncesini korumuş ve bunu da ideoloji olarak adlandırmıştır. "Kavram, bir ters yüz olma halini ve çelişkilerin yanlış temsilini ifade etmektedir. İdeoloji kavramını böyle kullanmak, bir taraftan düşüncelerdeki, tasarımlardaki ve insan bilincindeki terse dönmüşlüğü veya baş aşağılığı, diğer taraftan da "yanlış bir biçimde temsil edilen çelişkileri açıklamaya götürmektedir" (Atılgan, 2001: 22). İdeoloji kavramını bu şekilde ifade etmenin, Marx'ın eleştirel boyutunun ortaya çıkmasında ve gelişmesinde önemli bir rol oynadığına dikkat çekilmiştir. Bununla birlikte bundan sonraki ideoloji çalışmaları bağlamında da son derece önemli bir yer edinmiştir.

Larrain 1858 Grundrisse ile başlayan ve 1867 Kapital'in birinci cildi ile son bulan dönemi, Marx'ın entelektüel gelişiminin üçüncü aşaması olarak değerlendirmiş ve ideoloji kavramı açısından da bu dönemi oldukça önemsemiştir (Larrain, akt. Atılgan; 23). Bu kapsamda Marx'ın 1959 yılında yayımlanan çalışması olan *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*'da ideoloji kavramı, farklı bir ifadeyle karşımıza çıkmaya devam etmiştir. Buradaki ideoloji kavramı, altyapı-üstyapı metaforu kullanılarak tanımlanmakla birlikte esas olarak "ideoloji", üstyapı kurumlarını nitelemek için kullanılmıştır. Marx'a (1970: 24) göre:

> İktisadi temeldeki değişme, kocaman üst yapıyı büyük ya da az bir hızla devirir. Bu gibi altüst oluşların incelenmesinde daima iktisadi üretim şartlarının maddi altüst oluşuyla ki - bu bilimsel bakımdan kesin olarak tespit edilip - hukuki, siyasi, dini, artistik, ya da felsefi biçimleri, kısaca insanların bu çatışmaların bilincine vardıkları ve onu sonuna kadar götürdükleri ideolojik şekilleri ayırt etmek gerekir. Nasıl ki bir kimse hakkında kendisi için taşıdığı fikre dayanılarak bir hüküm verilmezse, böyle bir altüst oluş dönemi de, bu dönemin kendi kendini değerlendirmesi göz önünde tutularak, onun hakkında bir hükme varılamaz, tam tersine, bu değerlendirmeleri maddi hayatın çelişkileriyle, sosyal üretici güçler ile üretim ilişkileri arasındaki çatışmayla açıklamak gerekir.

Üstyapı kurumlarının ideolojik olarak tanımlanmasının sebebi, söz konusu formların maddi hayatın çelişkilerini gizleyen bir işlev görüyor olmasında yatmıştır. Hem hukuk, hem siyaset, hem de yukarıda belirtilen diğerleri aslında ideolojik bir işlev görmekte tam da olmadıkları şeyi temsil etmektedirler. Bununla birlikte bu pasajda Marx, ideolojinin yanıltıcı ya da yansıtıcı biçimlerine gönderme yapmaktan vazgeçmiştir. Artık ideoloji kavramı yalnızca egemen sınıfı ya da sınıfları değil, bütün insanları kapsayacak biçimde genişletilmiştir. Bununla birlikte bu pasaj insanların ekonomik üretim koşulları ve bunlardaki değişimlerden doğan çatışmanın bilincine vardıkları anlamını taşımaktadır. Bu anlamda ideoloji kavramını sadece yanılsama olarak görmenin zor olduğuna dikkat çekilmiştir (Williams, 2005: 188). Eagleton ise, bu tanımla birlikte ideoloji kavramının daha az aşağılayıcı ve düşünceler düzleminde geliştirilen ve yürütülen sınıf mücadelesi anlamına sahip olduğunu belirtmiştir (Eagleton, 1996: 121).

Yukarıdaki pasajın Marx'ın ideoloji kavramsallaştırması anlamında oldukça önemli bir yere sahip olduğunu belirtmek gerekmektedir. Marx'ın daha önceki çalışmalarında belirtmiş olduğu insan bilincindeki ters yüz olunmuşlukla maddi çelişkiler arasındaki ilişki açıklanmıştır. Bununla birlikte bu ilişki doğrudan bir ilişki olarak görülmüş ve maddi dünyanın ters yüz olunmuşluğu ile insanın bilincindeki ters yüz olunmuşluk arasında bir bağlantı kurulmuştur. Bu durumu Atılgan (2001: 25) şöyle değerlendirmiştir.

> İnsan bilincindeki ters yüzlüğün insanın bilinçli etkinliğinin ürünleri olan formlar aracılığıyla dolayımlandığı sonucuna ulaşılmakta ve bu formların ideolojik karakteri üzerinde durulmaktadır... Toplumsal ilişkiler üzerinde biçimlenen bu formlar, birey tarafından gelenek ya da eğitim yoluyla edinilir ve birey sanır ki kendi eyleminin hareket noktaları bunlardır. Bir bakıma bu formlar, bireylerin kendi haklarında sahip oldukları fikirler gibidir. Oysa bireyin kendi hakkındaki düşünceleriyle gerçekte ne olduğu birbirinden farklıdır.

> Gerçekliğin bu yanlış temsili ise ancak maddi hayatın çelişkileriyle açıklanabilir.

Marx'ın 1867 yılında yazmış olduğu *Kapital* adlı çalışması, kapitalist ekonomik sistemin eleştirel bir analizini yapmakla birlikte ideoloji kavramının hemen hemen hiç kullanılmadığı bir çalışma olmuştur. Bununla birlikte, her ne kadar ideoloji kavramı kullanılmamış olsa da bir ideoloji versiyonu sunan bir çalışma olarak *Kapital*'de kavramın anlamı daha da belirginleşerek, kapitalist toplumda insanların, kendi toplumsal ilişkileri sonucu ürettikleri metalarla girdiği sözde bağımsız etkileşim tarafından yönlendirildiği (Eagleton, 1996: 126) öne sürülmüştür. Atılgan *Kapital*'deki ideoloji kavramsallaştırmasının daha önceki eserlerinde geliştirmiş olduğu yaklaşımlar doğrultusunda ve onların devamı olarak ortaya çıktığını vurgulamıştır. Bu bağlamda Marx'ın önceleri din eleştirisindeki ideoloji kavramsallaştırmasıyla metanın fetiş karakterinden bahsederken kullanmış olduğu argümanlar arasında devamlılığın bulunduğu belirtilmiştir. Bu noktada Marx'ın önceki eserlerinde geliştirmiş olduğu ideoloji kavramsallaştırmasıyla, sonrakilerde geliştirmiş olduğu kavramsallaştırmalar arasında bir farklılık değil, devamlılık söz konusu olmuştur. Gökhan Atılgan (2001: 26) şöyle devam etmektedir:

> Marx'ın, kapitalist üretimi analiz ederken, işe tek bir metadan başlamasının nedeni, kapitalist toplumun baş aşağı duran görüntüsünden kaynaklanır. Kapitalist pazarın vitrininde duran bin bir çeşit meta, insanın insan olarak var olmasını sağlayan şeyler olarak görünür. Bu gizemli görünüş biçiminde, meta, insanın ürettiği bir şey değil, insanı üreten, nesnel bir niteliğe sahip olan bir şeymiş gibidir.

Marx *Kapital*'de metaların iki nedenden ötürü fetişist karakter taşıdıklarını belirtmiştir. Bunlardan ilki, çalışmanın yani emeğin sonucu oluşan metaların, bir süre sonra insana hükmeder bir yapıya bürünmesi ve insana nasıl ve ne şekilde varlığını sürdüreceği noktasında emir vermesi noktasında olmuştur, yani insanlar bir süre sonra kendi yaratmış oldukları metaların emirleri altına girmişlerdir. İkincisi ise, çalışanlar arasındaki ilişkiler, nesneler arasında ve bir süre sonra da çalışanlarla nesneler arasındaki ilişki görünümüne sahip olmuştur. Bu durum Marx'ın daha önceki eserlerine de bakıldığında ideolojik bir baş aşağı olma durumunu da beraberinde getirmiştir. Ama bu baş aşağı olma durumu insanın zihninde oluşan bir ters baş aşağı olma durumu değildir. Marx'ın *Hegel'in Hukuk Felsefesi'nin Eleştirisi*

çalışmasında bahsetmiş olduğu din bağlamındaki baş aşağı olma durumuyla *Kapital*'deki meta çözümlemesinde geliştirmiş olduğu yaklaşım arasında kayda değerlik ve benzerlik olduğuna dikkat çeken Atılgan'a göre Marx; "Dinsel ideolojinin bilinçteki bir baş aşağılıktan değil, baş aşağı duran gerçekliğin, kendisinden kaynaklandığını savunmakla, insan ürünü metaların insanı kendi emri altına almış olması arasındaki ilişki son derecede net bir şekilde görüldüğü" (Atılgan, 2001: 27) biçiminde ifade etmiştir. Yani insan zihninin yaratmış olduğu tanrı kavramı bir süre sonra insanı ve zihnini tamamen ele geçirip, insanı yaratanın tanrı olduğu fikrini oluşturmuştur. Aynı durum metalar için de geçerlidir. İnsan emeğinin sonucu oluşan metalar da bir süre sonra insanın toplumsal ilişkilerinde söz sahibi olmuş hatta belirleyici bir konuma sahip olmuştur. Yani insanlar tarafından yaratılmış olan metaların insanlar üzerinde gizemli bir etki bırakması, insan tarafından yaratılan dinlerin insan üzerinde kurmuş olduğu etkiyle eşdeğer görülmüştür. İnsanlar dinler tarafından yönetilir hale gelmiştir. Marx (1986: 88), *Kapital*'de bu durumu şöyle ifade etmiştir; "...din aleminin sislerle kaplı katlarını dolaşmamız gerekir. Bu alemde insan beyninin ürünleri, bağımsız canlı varlıklar gibi görünür ve hem birbirleriyle hem de insanoğlu ile ilişki içine girerler. İşte metalar aleminde de insan elinin yarattığı ürünler için durum aynıdır".

Sonuç olarak her iki olgu da -yani din de meta gibi- insanın yaratmış olduğu olgular iken bir süre sonra her ikisi de insana egemen olup, insanı kendilerinin yaratmış olduğu imgesini sunmuşlardır. Buradan yola çıktığımızda ortaya çıkmış olan ideolojik baş aşağılığın nasıl çözüleceği sorusuna Marx, gerçek yaşamda meydana gelmiş olan çelişkilerin ortadan kalkması sonucunda ideolojik baş aşağılığın çözülebileceğini ifade etmiştir. Bu bağlamda Marx'ın ilk eserlerinden itibaren hem din eleştirisi hem de ideolojik baş aşağılığın nasıl giderilebileceğine dair ortaya atmış olduğu tez *Kapital*'de de sürdürülmüştür (Atılgan, 2001: 28).

İdeolojinin nasıl üretildiği sorusuna Marx'ın cevabı, kapitalist üretim ilişkilerinin çözümlenmesi bağlamında ele alınmıştır. İdeolojinin nasıl oluştuğunu anlayabilmek için meta üretimine bakmak gerekmektedir. Marx, ideolojinin görünüş veya gerçeklik temelinde işleyen mekanizmasını açıklamak için "meta fetişizmi" kavramını kullanmaktadır ki; meta fetişizmi basitçe insan ilişkilerinin şeyler arasındaki ilişki biçimi değildir. Kapitalist üretim ilişkilerinde meta fetişizmi insanlar

arasındaki toplumsal ilişkinin onların gözünde "deyim yerindeyse fantastik bir ilişki biçimine dönüşmüş halidir" (Çelik, 2005: 179). Bu durum yalnızca kapitalist üretim ve değişim ilişkilerine özgün bir yanılsama olarak değerlendirilmiştir. Kapitalist ekonomik ilişkilerde meta ve metayı üreten insan emeği arasındaki ilişki bir süre sonra gözle görünür olmaktan çıkmıştır. Üretim sürecinde emek ve sermaye arasında ortaya çıkan sömürü ilişkisi, üretilen malların değişim sürecinde metaların normal bir değiş tokuşuymuş gibi algılanmasına neden olmuştur. "Fiziksel nesnelere, gerçekte toplumsal ve insana özgü olan birtakım nitelikler atfedilmektedir. Meta fetişizminin mekanizmasını açıkladığı kadarıyla ideoloji, toplumsal ilişkilerin özüne körleştirici bir olgudur" (Çelik, 2005: 180). Yani ideoloji kapitalist üretim ilişkilerinin çelişkili doğasının üstünü örtmüştür. Aslında buradan yola çıktığımızda üstü örtülen şeyin kaynağı gerçekliktir. İdeoloji bununla da kalmamıştır. Yani görünüşle, ideal olanla ya da temsille özdeşleştirilen ideoloji sadece üstünü örtmemiş aynı zamanda tam tersini de işaret etmiştir. Bununla birlikte Çelik, ideolojinin, her ne kadar, belli bir sınıfın yararına örtme işlevini yerine getiriyormuş gibi görünüyor olsa da aslında, sonuçlarının değerlendirilmesi gerektiğine dikkat çekmiştir. Yani Çelik'e göre ideoloji toplumsal sınıfların tümünü etkileyen genel bir mekanizma olarak değerlendirilmiştir. "Kapitalist üretim biçimi, herkes için, gerçekliğin ters dönmüş imgesi temelinde gizemlileştirilmekte ve özgürlükle bu üretim ilişkileri arasında kurulan simgesel ilişki yine bu temelde mümkün olabilmektedir" (Çelik, 2005: 180).

Çelik'e benzer ifadeleri Serpil Sancar Üşür de *İdeolojinin Serüveni* adlı çalışmasında ifade etmiştir. İnsan toplumsal yapı içinde kendi gereksinimlerini karşılamak için çalışmak zorunda kalmıştır. Bunu yaparken de hem doğayla hem de diğer insanlarla özgür bir ilişki içinde olmuştur. Bu duruma bağlı olarak da toplumsal işbölümü ortaya çıkmış ve insanın üzerinde baskı kurucu ve insanı insanlıktan çıkaran yabancılaştırıcı bir güç haline dönüşmüştür. Daha açık bir ifade kullanmak gerekirse, yaşamını sürdürmek isteyen bir çalışan, çalışmasının karşılığında oluşan ürünlerinin bir bölümünü hiçbir zaman elde edemeyip, artı değer olarak kapitalistlerin cebine aktarmıştır. Böylelikle çalışan kendini kapitalist işbölümüne dayalı bir sömürü sisteminin içinde bulmuştur. "İnsanın emeğinin kendi ürettiklerine bu anlamda yabancılaşması toplumsal pratiğin kendisinde bir çarpılma, tersine dönme yaratır" (Üşür, 1997: 20). Bu noktada bilinç dediğimiz şeyin bir yanılsama

olarak ortaya çıkışı, emek sürecinin -ki en başta özgür bir seçimmiş gibi görünür- sömürü ve tahakküm ilişkisine dönüşüp, insanı tahakküm altına almasının ve ona hükmetmesinin göstergesi haline gelmiştir. Böylelikle üretim sürecinde insanla insan arasında bir sömürü ilişkisi, üretilen ürünlerin bir değişim sürecinde metalar arasında bir değiş tokuş meydana gelmesiyle birlikte çalışan ile kapitalist arasında eşit ve özgürce yapılmış bir sözleşme gibi algılanmasına yol açmıştır. "Bu durum, Marx'ın öz-görüngü, gerçek ilişki-fenomen biçimler, v.b. kavramlarla ifade ettiği tersine dönmedir. Bilincin zorunlu yanılsamasıdır. Çarpık olan bilinç değil, gerçeğin (maddi toplumsal pratik) kendisidir" (Üşür, 1997: 20).

Sonuç olarak; Marx'a göre toplumsal anlamdaki her düşünce, ideolojik bir yapı arz etmemiştir. İdeolojik bir anlam ifade edebilmesi için, maddi toplumsal pratiğin içindeki insanların sınırlı sayıdaki maddi toplumsal pratik ve bu pratiğin içindeki çelişkilerin görülmesini engelleyen bir niteliğe sahip olması gerekmiştir. Yani Marx'a göre düşüncelerin tamamını ideolojik olarak nitelendirmek kesinlikle yanlış bir düşüncedir. Bu bağlamda yalnızca herkesçe kabul edilen yani nesnel çelişkilerin üstünü örtüp, onları öznelerin bilinçlerinden gizleyen düşünceler ideolojik olarak nitelendirilmiştir (Üşür, 1997: 20).

Marx'a ait olduğu söylenen birçok ideoloji tanımlaması mevcuttur. Bu bağlamda Marx'ın ideolojiye ait tanımlamaları Alman İdeoloji'sinden Kapital'e kadar yapmış olduğu çalışmalarda bazı değişikliklere uğramış olsa da öz itibariyle aynı kalmıştır. Hatta Atılgan**;** Marx'ın "ideoloji kavramsallaştırmasını, 'gençlik' ve 'olgunluk' dönemindeki eserlerinde farklı çelişkili bir biçimde değil, tutarlı bir iç bütünlük taşıyacak bir şekilde" (Atılgan, 2001: 32) geliştirdiğini belirtmiştir. Marx'ın ilk din eleştirilerinden başlayarak kapitalist üretim tarzının ve üretim ilişkilerinin eleştirilmesine kadar ideoloji kavramı olumsuz bir anlamda kullanılmıştır. Yani Marx ideolojiyi hem gerçeklikteki hem de bilinçteki tersyüz olmayı ifade etmek için kullanmıştır. Özellikle *Alman İdeolojisi*'nde ortaya konan ideoloji-bilinç, ideoloji-yanılsama, ideoloji-ters yüz olma gibi değerlendirmeler Marx sonrası yazarlarca kimi zaman "ideoloji eşittir yanlış bilinç" biçiminde ifade edilmiş olsa da Marx'ın gerek *Alman İdeolojisi*'nde gerek *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*'da gerek *Kapital*'in meta fetişizmiyle ilgili bölümünde ideolojiyi ele alırken yanlış bilinç ifadesini kullanmamış olduğu görülmüştür. Her ne kadar Marx tarafından ideoloji için

doğrudan yanlış bilinç ifadesi kullanılmamış olsa da, Marx'ın ideolojiyi bir tür yanılsama şeklinde, gerçekliği bulanıklaştıran görüngünün bir parçası olarak ele aldığını ifade etmek doğru bir yaklaşım olacaktır. Geç dönem Marxistlere kadar devam eden bu ideoloji anlayışı, kavramı pek çok durumda doğru ve yanlış bilme fikirleri arasındaki karşıtlık ilişkisi içerisinde değerlendirerek, onu çarpıtma, yanılsama, ters-yüz etme, gizemleştirme ya da görünmez kılmayla eşdeğerli olarak ele almaktadır. Ancak yukarıda da değinilmeye çalışıldığı gibi buradaki kritik nokta söz konusu yanılsamanın zihinsel veya fikirsel kökenli olmadığıdır.

2.3. MARX SONRASI İDEOLOJİ

Marx ile birlikte ideoloji kavramına yüklenen anlamlar, Marx'ın ölümünden sonra bile Marx eksenli yürütülmeye devam etmiştir. 19. yüzyılın sonu, 20. yüzyılın başlarında kapitalizm batı toplumlarında tamamen egemen olmuştur. Kapitalizmin bu hâkimiyetine koşut olarak, işçi sınıfı ve burjuvazi arasındaki uçurum gün geçtikçe açılmış ve sınıfsal anlamdaki çelişki daha da derinleşmeye başlamıştır. Bu noktada Marx'ın düşünceleri bir kitle hareketinin öğretisi olarak kurgulanmış ve Marxizm proletaryanın ideolojisi olarak anılmıştır. Bu bağlamda Marx'ın düşüncelerinin yalnızca yanlış bilinç olarak ideoloji tanımını karşılamaz. Çünkü Marx'ın görüşleri sadece yanlış bilinç olarak değerlendirildiğinde Marx kendisiyle çelişmiş olacaktır. Bu dönem boyunca Marxist ideoloji anlayışında üç ana gelişmeye dikkat çeken Mclellan'a göre ilkin, ideolojiyi yanlış bilinçle eşdeğer görme eğilimi ön plana çıkmıştır. İkincisi ise, Lenin ile birlikte ideoloji tüm olumsuz çağrışımlarından arınmış ve proletarya ideolojisi yani sosyalist ya da Marxist ideoloji olarak anılmaya başlamıştır. Son olarak ise 20. yüzyılın başlarından itibaren Batı Marxistlerinin ideolojiye olan yoğun ilgisi ön plana çıkmıştır. Batı Marxistleri içinde de özellikle Gramsci ve Althusser'in görüşleri çok önemli olmuştur (Mclellan, 1999: 36-37).

Marx'tan hemen sonra Engels'in ideoloji ile ilgili düşünceleri son derece önemlidir. Özellikle ideolojinin "yanlış bilinç" olarak ele alınması noktasında Engels Marx'tan daha önce gelmiştir. Çünkü daha önce de belirtildiği gibi Marx hiçbir zaman ideoloji kavramı için"yanlış bilinç"tir dememiştir (Eagleton, 1996: 132). Bu

tanımlamanın Engels'e ait olduğundan ve Engels'in maddeci tarih anlayışını açıklamaya çalışırken ideoloji kavramına sıkça başvurduğundan söz edilmiştir. Engels, Marx'tan üstyapı anlamını alarak din ve felsefeyi ideolojinin ön plana çıktığı alanlar olarak görmüştür. Mclellan, Engels'in (1999: 39-40) ideolojiye yüklediği anlamı ve Marx ile Engels'in ideoloji bağlamındaki karşıtlıklarını şöyle değerlendirmiştir:

> Engels; ideoloji hakkındaki Marxist yaklaşıma, ilk olarak, materyalist tarih anlayışının, ideolojinin zarifçe üstyapının tepesine tünediği değişik etmenlerin karşılıklı etkileşimi biçiminde oldukça yavan bir versiyonunu geliştirerek, ikinci olarak da, diyalektik materyalizm kılığında, ideoloji hakkında onu basitçe yanlışlıkla eşitleyen dar bir bakışı teşvik eden bir materyalist metafiziğin önünü açarak, iki yeni katkı yapmıştır. Marx ile karşılaştırıldığında, ideolojinin gücünü ve inceliğini göz ardı ettiklerinden Engels'in bu katkılarının etkisi, geriletici olmuştur.

Görüldüğü üzere Engels'in ideoloji noktasında geliştirmiş olduğu düşünceleri geriletici bulunmuştur. Engels ideolojiyi gerçeklikten kopuş ve cehaletle eşdeğer görmüş ve bu anlamda da ideolojiye bakışı olumsuz olmuştur. Yani Engels ideolojiyi, yanlış bilinç olarak algılayanların düşüncelerini haklı çıkartırcasına bir ideoloji tasavuru oluşturmuştur. Bu durum materyalist metafiziğe yaramış ve diyalektik materyalizmden uzaklaşılmıştır.

İdeoloji kavramını ele alan bir diğer önemli devrimci ve düşünür ise Lenin'dir. Çünkü, ideoloji kavramını Marxist kuram ve bilim olarak Marxizm kavramlarıyla birlikte kullanan ilk kişi Lenin'dir (Oskay, 2000: 265). Lenin, Marx ve Engels'in bütün çalışmalarını irdelemiş ve ideoloji kavramından söz ederken de vurgusunu Marx ve Engels'in yapmış oldukları noktalara değil başka bir noktaya yapmıştır. Lenin, Marx'ın tanımladığı egemen ideoloji olan 'burjuva ideoloji"sinin yanı sıra "sosyalist ideoloji"nin de olabileceğini hatta olması gerektiğini vurgulamıştır (Kaya, 2004: 70). Bu manada Lenin her sınıfa ideolojik bir konum atfetmiştir. Bununla birlikte Lenin'in de ideolojiyi ikili görünüm bağlamında değerlendirdiğini söylemek mümkündür. Proletaryanın ideolojisinden bahsederken ideoloji kavramı olumlu kullanılmış, burjuva ideolojisinden bahsederken de ideoloji kavramı olumsuz kullanılmıştır (Oskay, 2000: 265). Bunun en önemli sebebi olarak ise içinde yaşanılan dönemde sınıf mücadelelerinin artmış olması gösterilmiştir.

Lenin'e (1968: 51-52) göre hareketleri esnasında işçilerin kendiliğinden bir ideoloji üretmeleri beklenemez. Bu nedenle zaten sınıf çelişkileriyle bölünmüş bir toplumda sınıfsal bir ideolojiye ihtiyaç vardır. Yapılacak tek şey sosyalist ideolojiyi işçilere dışarıdan götürmektir. Aksi halde burjuva ideolojisine talim etmeye devam edilecektir.

Lenin'in ideoloji değerlendirmesini ele alan Özbek'e göre Lenin bir yandan iktidarda olanların iktidarlarını nasıl sürdüreceklerini diğer taraftan da bu iktidarın nasıl yıkılıp yerine yeni bir iktidarın nasıl oluşacağını düşünerek ideoloji kavramını ele almıştır. Bu bağlamda Lenin'in ideolojiye bakışı olumsuz bir anlam içermemiştir. Bununla birlikte Lenin'in sadece ideolojiyi ele alan bir teorik çalışması da bulunmamaktadır. Bir politik önder olan Lenin önüne çıkan problemlere göre ideoloji kavramını kullanmıştır (Özbek, 2003: 85-86).

Bu bağlamda yukarıda da değinildiği gibi Lenin'in "burjuva ideoloji"sine karşı "sosyalist ideoloji"den bahsetmesi son derece normaldir. Proletaryanın bir ideolojisi var olduğu gerçeğinden yola çıkmış ve proletaryanın bunu kullanmasını doğal hak olarak değerlendirmiştir. Proletaryanın yanında mücadele eden ideologlar yanlış bilincin içerisinde değil aksine toplumsal yasaların farkında olan ve yasaları bilimsel olarak kullanan kişiler (Eagleton, 1996: 134) olarak değerlendirilmiştir. Lenin her ne kadar bu görüşleriyle ideolojiyi bilimin önüne geçirmekle ve Marxist analizden açık bir kopuşla suçlansa da onu bir mücadele aracına döndürmekle Marx'ın sık sık kullandığı "praksisi" gerçekleştirmiştir.

Lenin'in ideoloji bağlamındaki görüşleri Lukács'ın çalışmalarında daha ince bir biçime yerleşmiştir. Ünlü Macar Marxist düşünür Lukács Marxizm'den proletaryanın ideolojik ifadesi olarak söz ederek, ideoloji sözcüğünün aşağılayıcı olumsuz yanına katılmamış ve olumlayıcı anlamda bir ideoloji kavramından söz etmiştir. Böylelikle II. Enternasyonal'de ideoloji kavramına yüklenen olumlu anlamı devam ettirmiştir[9].

[9] David Mclellan, Lukács'ın ideoloji kavramını Lenin kadar kapsayıcı kullandığını belirtmekle birlikte, bazı pasajlarda ideoloji kavramını yanlış bilinçle de eşitlediğini belirtmiştir. Ama bu eşitlemeyi ideolojinin tümüne değil sadece sadce bazı aşamalarına uygulamıştır. Bu anlamda bir düşüncenin geçerliliğini sağlayan şey, "onun ideolojik olup olmadı değil, onun taşıyıcısı olan sınıfın yapısal konumudur" (Mclellan, 1999: 42).

Lukács'ın ideolojiyi yanlış bilinç olarak kavramsallaştırmamasının en önemli nedenlerinden birisi, bütün bilinç biçimlerinin tarihsel gerçeklik bakımından analiz edilebileceği ve böylece, "yanlışlığın" bilince değil, bilincin bir parçasını oluşturmuş olduğu topluma dayandırılacağına olan inancında yatmıştır (Barrett, 2000: 34).

Sınıf bilincini proleterlerin kendi nesnel durumlarına göre uygun düşen duygu ve düşünceler olarak değerlendiren Lukács'a göre bu bilinç; "...sınıfı oluşturan bireylerin düşündüklerinin, duyumsadıklarının v.b. ne toplamı ne de ortak kesimidir. Ama sınıfın bir bütün olarak yaptığı tarihsel anlamdaki eylemi, tikel'in düşüncesi, duyumsaması v.b. değil, bu bilinç belirler ve bu eylemden çıkan bilgiyi de yalnız bu bilinç fark edebilir" (Lukács, 2006: 116).

Lukács bu pasajda da görüldüğü üzere, ideolojiye son derece önemli bir rol çizmiştir. İdeoloji kavramı üstyapının en üstünde bulunan gerçekliğin bir yansıması olarak değerlendirilmeyip, tarihin hareket ettirici gücü olarak değerlendirilmiştir.

İdeoloji ile ilgili çalışmaları açısından Marxist düşünür Antonio Gramsci özel bir önem taşır. Gramsci içinde yaşamış olduğu ileri endüstriyel toplum yapısı içinde zora dayalı olmayan iktidar biçimlerinin anlaşılmasında çok önemli bir yere sahiptir. Gramsci'nin kuramsal katkısının önemi bu bağlamda değerlendirilmiştir. Yani Gramsci'ye göre zora dayalı bir kapitalist iktidar biçiminin görünürlüğünden söz etmek mümkün değildir. Bu anlamda Gramsci'nin önemi; "kapitalist devletin zora dayalı iktidarını vurgulamak yerine, bu zoru görünmez, hatta giderek gereksiz kılacak iktidar biçimlerine dikkat çekmesidir" (Üşür, 1997: 28) biçiminde değerlendirilmiştir. Bu tür iktidar, ideolojinin dolayımı sayesinde var olabilmiştir ve hegemonya kavramında somutlaşmıştır. Serpil Sancar Üşür'e (1997: 29) göre, Gramsci, kuramsal modelinin temelinde sivil toplum ile devlet arasında kurmuş olduğu ilişkiyi tarihsel blok kavramı aracılığıyla hegemonya kavramına bağlamıştır. Bununla birlikte devlet ile sivil toplum alanı iki farklı tür iktidar ilişkisine karşılık gelmiştir. Devletin diktatörlüğe (zora ve siyasal egemenliğe) dayalı iktidar alanına karşı sivil toplum, onaya dayalı hegemonya alanını oluşturmuştur. Bu noktada Gramsci'nin ilgisini çeken temel nokta, nasıl olup da kapitalizmin devletin baskı ve şiddet içeren boyutuyla birlikte, kurmuş olduğu bu baskıyı meşru ve görünmez

kılarak “sivil toplum alanında kitlelerin onayına dayalı bir entelektüel ve moral egemenliğine olanak sağladığı sorusuna yönelmiştir”.

Gramsci sivil toplum kavramını üretim etkinliğinin dışında kalan ve özel olarak adlandırılan kurumların tamamını içine alan bir alan olarak tanımlamıştır. Yine bu kavramı, kendi devlet teorisinin kilit kavramı haline getirerek siyaseti de tartışmanın içine sokmuştur. Sivil toplum Marx ve Engels’te yalnızca altyapıyı (ekonomik ilişkiler) temsil ederken Gramsci’nin “entegral devlet”inde bu kavram üst yapının bir parçası haline gelerek, içine kültürel ve ideolojik hegemonyayı da alan geniş bir boyut kazanmıştır (Bobbio, 1993: 102). Gramsci sivil toplum ile siyasal toplumun birbirine karıştırılmasının devleti putlaştıracağını iddia ederek devleti bir zorba gibi görmemek gerektiğini, devletin bir ikna edici yönü de olduğunu kabul etmektedir. Sivil toplumu sadece ekonomik ilişkiler ağı olarak görmeyen Gramsci, sivil toplumun, devletin ideolojik ve kültürel hegemonya alanına denk düştüğünü belirtmiştir.

Gramsci, Marx’ın görüşlerine zıt bir biçimde sivil toplumun “maddi ilişkilerin tümünü” değil, ideolojik-kültürel ilişkilerin tümünü içerdiğini belirtmiştir (Bobbio, 1993: 103). Gramsci ideoloji kavramını ise sivil toplum kavramından ayrı düşünmemiştir ve ideoloji kavramını sivil toplumu çözümlemede kullanmıştır, “toplumsal bir grubun, toplumun bütünü üzerindeki siyasal ve kültürel hegemonyası, devletin etik bir içeriği olarak sivil toplum” derken sivil toplumla ideoloji neredeyse örtüşen kavramlar olarak değerlendirilmiştir (Özbek, 2003: 144-145). Yani Gramsci’ye göre sivil toplum egemen toplumsal grubun, toplumun tümü üzerindeki siyasal ve kültürel hegemonyası olarak tarihsel bloğun düşünsel ve etik boyutunu oluşturmuştur (Özbek, 2003: 144).

Gramsci ideolojiyi toplumsal ya da gündelik yaşamın bilincini oluşturan (Oskay, 2000: 279) en önemli etken olarak görmekle birlikte ideoloji ile ilgili çalışmalarında kullanmış olduğu temel kavram “hegemonya”[10]dır. Hegemonya kavramı köken olarak, Grekçedeki “egemonia” kelimesine dayanmakta, egemonia ise Grekçe kök sözcük egemon (önder, yönetici)dan gelmektedir ve sistem

[10] Hegemonya sözcüğünün tanımlanmasının birbirine karşıt iki anlamda kullanıldığı belirtilmiştir. Bundan dolayı da sözcüğün anlamı karmaşıklık göstermiştir. Marxist Düşünce Sözlüğü’nde ilk olarak sözcüğün “hegemonyacılık”ta olduğu gibi hakimiyet anlamı içerdiği ikinci olarak ise bir tür “rıza” anlayışı anlamında kullanıldığı belirtilmiştir (2002: 273).

içerisindeki bir elemanın diğerlerinden daha üstün veya baskın olduğu anlamını taşımak için kullanılmıştır. Kavramın "dominance" yani egemenlik kelimesine dayandığı ve bir toplumun diğerleri üzerindeki üstünlüğü anlamına geldiği de ifade edilmiştir (Williams, 2005: 174-175).

"Hegemonya" kavramı Gramsci'den önce de kullanılmıştır ama kavrama en ayırt edici ve önemli anlamı yükleyen düşünür Gramsci'dir, bununla birlikte özellikle sosyalist çizgi içinde hegemonyanın bir dizi anlam kazandığı görülmüştür. Perry Anderson, Komintern kuramcılarının hegemonya kavramını Rus Sosyal Demokratları'ndan aldıklarını, Gramsci'nin de bunlardan aldığını tespit etmiştir. Rus Sosyal Demokratları arasında kavram, Plehanov'un aşamacı anlayışına göre, tarihin normal bir gelişim göstermesi halinde olması gereken şeyin krize girmesiyle ortaya çıkan boşluğu doldurmuştur. Ona göre, bazı tarihsel güçlerin veya bir görevin hegemonize edilmesi, tarihsel olumsallık alanına aittir (Laclau ve Mouffe, 1992: 63).

Gramsci hegemonya kavramını özellikle Batılı toplumlardaki iktidar yapısını ve iktidar ilişkilerini çözümleyebilmek amacıyla kullanmıştır (Anderson; 1988. 39), başka bir deyişle Gramsci hegemonya kavramını, elit bir grup olarak yöneticilerin kendi hâkimiyetlerini sürdürebilmeleri için insanların rızalarını almak bağlamında değerlendirmiştir (Eagleton, 1996: 162). Özellikle Batılı kapitalist toplumlardaki iktidar ilişkilerini irdelerken iktidarın varlığını sürdürebilmesi ve toplumsal denetimi sağlayabilmesi için iki temel şeyden bahsetmiştir. Bunlardan ilki güç (zor), ikincisi ise rıza üretimidir. Bu bağlamda ideoloji toplumsal düzenin içinde egemen sınıfın ya da Gramsci'ye özgü ifade biçimiyle "tarihsel blok"un "güç" ve "zor" kullanmadan rıza elde etmesini sağlayan bir araç olarak ele alınmıştır (Oskay, 2000: 279). Lenin'in bu bağlamdaki yaklaşımı ise, hegemonik bağlantının siyasi karakterinin önemli olduğu şeklinde değerlendirilmiştir. Leninizm'e göre hegemonya, bir sınıf ittifakı (fakir köylülük ve proletarya ittifakı) içinde siyasi önderliği belirleyecek ve doğuracaktır (Hall vd. 1985: 138, Laclau ve Mouffe, 1992: 71).

Üçüncü Enternasyonalle birlikte, kavramı Lenin'in sınıf ittifakı anlayışından uzaklaştıran Gramsci olmuştur. Gramsci'nin siyasi düzlemden entelektüel ve ahlaki düzleme doğru yaptığı açılım Gramsci'yi sınıf ittifakının ötesine geçiren adım olarak değerlendirilmiştir. Gramsci'ye göre, entelektüel ve ahlâki önderlik, organize bir

çimento gibi tarihsel bloğu birleştirir ve daha yüksek bir sentez olarak kolektif iradeyi oluşturur (Laclau ve Mouffe, 1992: 86).

Bu noktada değinilmesi gereken bir diğer önemli saptama ise, Gramsci'nin Lenin ve Lukács'tan farklı olarak olumsuz anlamdaki ideoloji anlayışını önemsemiş olduğudur. Ama bu önemsemenin sebebi, olumsuz anlamdaki ideoloji anlayışı tezini reddetmek içindir. Bunun temel nedeni ise olumsuz anlamdaki ideoloji kavramının aşırı derecede indirgemeci oluşudur (Mclellan, 1999: 46). Üşür, Mouffe'den yapmış olduğu alıntıda, Gramsci'nin ekonomizm ve indirgemecilik sorununun ötesinde değerlendirilmesi gerektiğine değinmiştir. Çünkü Gramsci ideolojinin indirgemeci bir biçimde ekonomik altyapıya bağımlı hale getirilmesine veya indirgenmesine karşı çıkmıştır. Tam tersi bir biçimde insanların üzerinde hareket ettikleri, kendi toplumsal konumlarına varmalarını sağlayan ve bunun için mücadele etmeleri gerekliliğine vurgu yapan etkin bir örgütleyici güç olarak değerlendirilmiştir (Eagleton, 1996: 168-169).

Gramsci ideolojinin indirgenmecilik ve ekonomizm bağlamında değerlendirilmemesi gerektiğini iki sebebe bağlamıştır. Birincisi, Gramsci'nin ortaya atmış olduğu ya da ideolojiden anlamış olduğu şeyin indirgemeci bir yapısının olduğu söylenemez, çünkü Gramsci'ye göre ideoloji, maddi toplumsal pratiğin öznelerin katılımıyla kurulan ve sadece Althusserci manada bir üst-belirlenmeyle meydana gelen bir pratik olarak değerlendirilmiştir (Üşür, 1997: 34). İkincisi ise, hegemonik ideolojik mücadele içinde kurulmuş olan ideolojik öznelerin direkt sınıfsal çıkarı temsil eden özneler olarak kavranmaması gerektiğidir, çünkü; hegemonya direkt olarak egemen bir sınıfın çıkarını diğer yönetilen sınıflara empoze ettiği bir tek yönlü ilişki biçimi mevcut değildir. "Hegemonya, kapitalist bir ekonomik sistemde temel bir sınıfın diğer müttefik sınıfları yanına alarak, karşıt ve tabi sınıf ya da sınıflarla arasındaki mücadele pratiği içinde ulaşılan ve nihai olarak da sistemin bir bütün olarak yeniden-üretimini olanaklı kılan bir ideolojik sentezdir" (Üşür, 1997: 34). Buradan da anlaşılacağı gibi hegemonyayı sadece bir sınıfın maddi çıkarlarına uygun bir yapı olarak sunmak yanlış olacaktır. Hegemonya farklı ya da karşıt sınıflar arasındaki çatışma ya da uyumun yaratmış olduğu ve doğrudan hiçbir sınıfın maddi çıkarlarına indirgenemeyecek bir sentez olarak değerlendirilmiştir. Bundan dolayı da hegemonik çatışma içinde yer almış ideolojik öznelerin açıkça ve

gözle görülür biçimde sınıfsal bir aidiyetlerinin olması mümkün değildir. Serpil Sancar Üşür (1997: 35) bu konuyu şöyle değerlendirmiştir:

> İdeolojik özneler ortaya çıkan yeni ortak iradenin yarattığı sınıflar arası özneler olarak tanımlanabilirler. Hegemonyanın yaratılması, ortak iradeyi oluşturacak bir dünya görüşü yaratmak için ideolojik alanın dönüştürülmesidir. Bu anlamda ideoloji, özneleri oluşturmaya yönelik bir pratiktir. Bu öznelerin kurulma pratiği olarak hegemonya, farklı sınıfların dünya görüşlerinin eklemlenmesidir ve yöneten sınıfla yönetilenler arasında bir tür ideolojik homojenliğin kuruluşudur... Hegemonik ideolojinin sınıfsal karakterini belirleyen temel birleştirici unsur çimento görevini yerine getiren ideolojik öğelerin daima temel ekonomik sınıfın maddi çıkarlarının dünya görüşünün ifadesi olmasıdır. Hegemonik ideoloji, bir ideolojik içerme ve özümseme olarak bu temel sınıfsal ilke etrafında farklı sınıfların dünya görüşlerine ait öğelerin bir eklemlenmesidir. Bu anlamda bir ideolojik öğeye sınıfsal nitelik kazandıran öğe bu söz konusu hegemonik ilkedir.

Stuart Hall, Bob Lumley ve Gregor Mclellan (1985: 13-14) *Siyaset ve İdeoloji Gramsci* adlı çalışmalarında Gramsci'yi gündelik yaşamın üstesinden gelmenin bir parçası olarak ideoloji kavramını daha alt kesimlerde de gözden geçiren ilk Marxist düşünür olarak görmüşlerdir. Her ne kadar hegemonya kavramının Lenin tarafından yaratıldığı düşünülse de Lenin'in bu kavrama ilişkin düşüncelerinin siyasi düzeyde kaldığı düşünülmüştür. Lenin'in kavramı köylülerle ittifak içinde olacak olan proletarya önderliğindeki bir yapılanma olarak tanımlamıştır. Gramsci ise kavramın düzlemini biraz daha genişletmiş sivil toplum alanında hegemonya kurabilmek için bir savaşım içinde olunması gerektiğini düşünmüştür. Gramsci'ye göre yönetici sınıfın hegemonyası yalnızca siyasi düzlemde yer almamış bununla birlikte, toplumsal yaşam ve düşüncenin her yönünü etkilemiştir. Bu bağlamda Gramsci'nin ideoloji kuramı şöyle değerlendirilmiştir:

> Gramsci'nin ideoloji kuramı, yönetici sınıf tarafından empoze edilen bir ideoloji kuramı olmadığı gibi, Lukács'ınkine benzer bir biçimde kendiliğinden olma ve her yerdeci de değildir. Gramsci her ikisindeki öğeleri birleştirmekte, ancak bunu, basit bütünsellikten farklı bir sorunsal içerisinde çalışarak yapmaktadır. İdeoloji kuramcılarının büyük bir çoğunluğu onu yalnızca sistemli düşünce olarak değerlendirirken ya da çeşitli biçimlerinin birlikteliğini ortaya çıkarabilmek amacıyla onu sistemleştirebilmek için ellerinden geleni yapıyorken Gramsci, ideolojinin bir 'yaşanan ilişki' biçiminde anlaşılması gerektiğinin farkındadır.

Hall, Lumbey ve Mclellan Gramsci ile Lenin ve Lukács arasındaki farkı açıkça dile getirmekle birlikte, diğer düşünürlerle aralarındaki temel farklılığa da değinmişlerdir.

Gramsci için hegemonya yalnızca ideolojik alanı kapsamakla kalmaz, o aynı zamanda ekonomik ve politik ilişkilerin de bir görünümüdür. İdeoloji prensip olarak ekonomik mücadelenin cereyan ettiği ekonomik alt yapıyla karmaşık üst yapı alanını biraraya getiren harç görevi görür. Başka bir değişle ideoloji altyapı ile üstyapının uyumunu sağlayan temel toplumsal pratiklerden biridir (Eagleton, 1996: 164, Hall vd. 1985: 137; Üşür, 1997: 29).

Gramsci hegemonya kavramının çözümlenmesiyle birlikte, ideoloji kavramını sistematik düşünce biçiminde tanımlanmaktan kurtarmış ve kavramı, toplumsal mücadele ve uyum pratikleri içinde kolektif öznelerin kendilerini sürekli yeniden temsil etmeye çalıştıkları dinamik alanın analiz edilmesiyle ilişkilendirmiştir. Böylece ideoloji artık maddi temelden bağımsız hareket edemeyen toplumsal pratikler içinde yer alan bir pratik türü olmuştur. Bu tanım ideolojinin durağan bir tanımdan kurtulmasına yardımcı olmuştur. Artık ideoloji kavramı toplumda her gün çeşitli biçimlerde yaşanan bir pratiğin parçası haline dönüşmüştür. (Üşür, 1997: 37).

Gramsci bağlamında ideoloji kavramı değerlendirildiğinde sivil toplum ve hegemonya kavramlarından bağımsız bir tanımlama yapılabilmesi mümkün görülemez. Toplumun yönetimini ele geçiren sınıf ya da sınıflar ideolojik ve kültürel anlamda kurmuş oldukları hegemonya ile rıza ve onay üzerine kurulmuş olan sivil toplumu yönlendirerek kendi ideolojik egemenliklerini toplumun tamamına benimsetmişlerdir.

İdeoloji tartışmalarında üzerinde durulması gereken en önemli düşünürlerden bir diğeri de Cezayir'de doğmuş Fransız Louis Althusser'dir. Althusser ideoloji konusundaki en kötümser düşünürlerden birisi olarak değerlendirilmiştir (Oskay, 2000: 285). Bununla birlikte Althusser'in çabasının Gramsci'ninkine benzediği biçiminde yani ileri kapitalist sistemde ideoloji ile iktidar arasındaki bağlantıyı açığa çıkarma girişimi olarak da değerlendirilmiştir. Diğer bir ifadeyle, açık bir biçimde

zor kullanılmadan yönetme süreçlerinin bilgisini açığa çıkarma girişimi olarak da bahsedilebilinir (Üşür, 1997: 41).

Louis Althusser'in *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* adlı çalışmasının Önsöz kısmında Murat Belge toplumsal formasyonu oluşturan üç ana düzeyden birisi olarak ideoloji kavramını ele almıştır. Böylelikle Klasik Marxist kuramdaki toplumsal yapının altyapı üstyapı kavramlarıyla açıklanmasının dışında kalmıştır. Üç ana düzeyden diğer ikisi ise; ekonomi ve politikadır. Ekonomik düzeyde doğanın toplumsal ilişkiler içinde dönüştürüldüğü, politik düzeyde, toplumsal ilişkilerin dönüştürüldüğü, ideolojik düzeyde ise, insanın kendi yaşamıyla girmiş olduğu ilişki anlamındaki ideolojik tasarımların somut bilgilere dönüşmesi söz konusu olmuştur. Buradan yola çıkıldığında ideoloji kavramı, klasik ya da Ortodoks anlayışta hakim olan, ekonomik pratiğin bir uzantısı olarak gösterilmeye çalışıldığı gibi değildir. İdeoloji "son kertede ekonomik pratikle belirlenmekle birlikte, kendi özerk belirleyici etkisi olan, maddi bir pratiktir" (Belge, 1978: 9). Görüldüğü gibi Althusser üstyapıya görece bir özerklik tanımakla birlikte, ekonomizmin indirgemeciliğine karşı çıkmıştır. Bununla birlikte ideoloji ekonomik pratiğin belirleyiciliğine tabi olan maddi bir pratik olarak sunulmuştur.

Ekonomik, politik ve ideolojik süreçler birbirinden farklı toplumsallık düzeyleri olarak birbirlerine indirgenemezler, yani ekonomik, politik ve ideolojik süreçler karşılıklı bir etkileşim içinde birbirlerinden bağımsız bir özerklik ilişkisi içinde olmuşlardır. Ekonomik olgular, politik ya da ideolojik bir düzlemde kendilerini oldukları gibi yansıtamazlar ve temsil edemezler; bu ilişki dolaylı, sembolik ve çoğu zaman farklılaşmış bir hale gelebilmiştir. Bundan dolayı kapitalist toplum yapısı içinde sistemin devamlılığı için, ideolojik ve politik süreçlerin süregelen ilişkileri yeniden ve çelişkisiz bir biçimde kurup öznelere oynatması gerekmektedir. Bütün bu işlemler yapıldığında sistemin devamı mümkün olacaktır. Serpil Sancar Üşür (1997: 42-43) bu konuda şunları belirtmektedir:

> Althusser kapitalizmin bu temel sorununun ideolojik aygıtlar içinde ve ideolojik öznelerin yaratıldığı mikro-yapıların işleyişiyle gerçekleştiğini iddia eder. Bu tanım, ideolojik ve politik düzey çözümlemesinde devletin baskı aygıtları ve devletin ideolojik aygıtları kavramsal ayrımını hem kuramsal hem de işlevsel ayrım olarak devreye sokar. Bu noktada Althusser'in modelinde birbiriyle çoğu zaman çelişen iki farklı ideoloji kuramsallaştırmasının ilki ve en sorunlu olanı

> karşımıza çıkmaktadır. Yapısalcı, işlevselci ideoloji kuramı olarak adlandırabileceğimiz bu yaklaşımın temelinde ideolojinin özneye dışsal koşullar tarafından belirlendiği ve toplumsal yapının bir tür zorunlu gelişim uğrağı olarak var olduğu düşüncesi yatar. İdeoloji, yapının özne üzerindeki bir etkisidir; özneye dışsaldır, çoğu zaman bilinçdışı olarak yaşanır ve öznelere egemen değerleri benimseterek onları sistemle uyumlu hale getirir.

Üşür'ün yukarıda bahsetmiş olduğu gibi ideoloji var olan sistemin devamı noktasında oldukça önemli bir konumdadır. Bireye ya da özneye dış koşullar baskı yaparak egemen sistem, egemen değerler, egemen kodlar bilinçaltlarına seslenerek var olan sistemle uyumlu hale getirmiştir.

Althusser *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* adlı çalışmasında öncülü olarak kabul edilen Gramsci'nin, devlet konusunda açtığı yoldan gitmiştir. Althusser'in devletin ideolojik aygıtı (DİA) olarak gördüğü yapılar Gramsci'nin hegemonya aygıtı dediği yapılarla benzerlikler taşımıştır. Bu bağlamda Gramsci'deki politik toplum, Althusser'deki devletin baskı aygıtlarına, Gramsci'deki sivil toplum ise Althusser'deki devletin ideolojik aygıtlarına karşılık gelmiştir. İdeolojinin toplumsal yapılanma noktasında üzerine aldığı fonksiyonları ele aldığımızda, Althusser'in Gramsci'den ne kadar etkilendiği daha da önem kazanmıştır

Althusser (1978: 37) Devleti, Devlet Aygıtı ve Devlet İktidarı olmak üzere iki öğeye ayırmıştır. Devlet Aygıtı da Althusser tarafından Devletin Baskı Aygıtı ve Devletin İdeolojik Aygıtı olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Buradaki temel ayrım noktası işleyişlerindeki öncelikten dolayıdır. Yani devlet baskı aygıtlarını ön plana çıkarıyorsa –ki bunlar hükümet, ordu, polis, mahkeme, hapishane gibi kurumlardır- devletin baskı aygıtları; devlet ideolojik aygıtlarını ön plana çıkarıyorsa –ki bunlar dağınık görünümlü ve çok sayıdadır, örnek olarak, din, eğitim, siyaset, sendika, kültür, aile, kitle iletişim araçları... gibi yapılardır- devletin ideolojik aygıtları ön plana çıkmış demektir. Althusser'e göre ideoloji de devletin ideolojik aygıtlarının içinde üretilmiştir. Bu aygıtlar devletin baskı aygıtlarıyla aynı şey değildir. Althusser devletin baskı aygıtlarıyla devletin ideolojik aygıtları arasındaki farklara da değinmiştir. Öncelikle devletin bir tek baskı aygıtı varken, devletin ideolojik aygıtı çok sayıdadır. İkinci olarak, devletin baskı aygıtları tümüyle kamuya özgü iken, devletin ideolojik aygıtlarının büyük bir bölümü özel alan içindedir. Bu noktada şu soru ortaya atılabilir. Çoğunluğu özel alanda olan kurumlar neden devletin ideolojik

aygıtı olarak gösterilmiştir? Althusser bu konuda Gramsci'ye başvurmuştur. Gramsci'nin kamu ve özel ayrımının burjuva hukukunda yer alan ve burjuva hukukunun otoritesini uyguladığı alanlarda geçerli olan bir ayrım olduğunun altını çizdiğini belirtmiştir. Hâlbuki devletin alanı bu ayrımın dışında kalmıştır. Çünkü devlet hukukun üstünde yer almıştır. Yönetici sınıfın devleti olan devlet, ne kamu ne de özeldir (Anderson, 1988: 62). Bu noktada Althusser'in dikkat ettiği şey devletin ideolojik aygıtlarını oluşturan kurumların özel ya da kamusal olmasının hiçbir anlamının olmadığıdır. Çünkü önemli olan özel ya da kamusal olması değildir. Önemli olan, işleyişleridir. Özel kurumların da devletin ideolojik aygıtları gibi işleyebileceğini belirtmiştir. Devletin ideolojik aygıtını devletin baskı aygıtından ayıran temel farka gelindiğinde Althusser (1978: 40-41) şunları belirtmiştir; "Devletin (Baskı) Aygıtı 'zor kullanarak' işler, oysa DİA'lar 'ideoloji kullanarak işlerler'". Althusser bu ayrımı düzelterek devletin her türlü aygıtının -hem devletin baskı aygıtının hem de devletin ideolojik aygıtının- hem baskı hem de ideoloji ile işlediğini belirtmiştir. Ama arada temel bir ayrım vardır. Althusser'e göre devletin baskı aygıtı ile devletin ideolojik aygıtını birbirine karıştırmamayı gerektiren temel nokta, devletin baskı aygıtının baskıya tamamıyla öncelik verirken, ideolojinin bu noktada ikincil bir konumda olmasıdır. Yani devletin baskı aygıtında öncelik baskıdadır. Devletin ideolojik aygıtında ise öncelik, ideolojiye verilmiştir. En son durumda hafifletilmiş, gizlenmiş ve çok az bir baskı uygulanabilir (Althusser, 1978: 41).

Var olan sistemin devam ettirilmesi anlamında üretim ilişkilerinin yeniden üretilmesi gerekmektedir. Bunun için de devlet iktidarının devlet aygıtına, devletin ideolojik aygıtına ve devletin baskı aygıtına ihtiyacı vardır. Üretim ilişkileri bağlamında yeniden üretim bütün bu aygıtların işbölümüne uygun bir biçimde yeniden üretilmiştir. Devletin baskı aygıtı, doğası itibariyle sömürü ilişkileri olarak değerlendirilen üretim ilişkilerinin yeniden üretiminin siyasal koşullarını baskıyla sağlamaktadır. Devlet aygıtı sadece kendi yeniden üretimine katkıda bulunmaz, ama özellikle baskı sayesinde devletin ideolojik aygıtlarının işleyişinin siyasi koşullarını sağlamaktadır. Bu bağlamda devletin baskı aygıtını gizleyen devletin ideolojik aygıtlarıdır ve var olan sistemde son derece önemli bir işleve sahip olmuştur (Althusser, 1978: 46-47).

Althusser ideoloji kavramıyla ilgili düşüncelerini Marx ile ilgili değerlendirme ve görüşleriyle birlikte açıklamıştır. Bunun temel sebebi de ideoloji kavramının anlamının Marx'tan sonra şekillenmiş olduğudur. Bu tanımı Althusser (1978: 55) şöyle ifade etmiştir; "bir insanın ya da bir toplumsal grubun zihninde egemen olan fikirler, tasarımlar sistemidir", ancak Althusser'e göre Marx'ın *Alman İdeoloji*'sinde sunmuş olduğu ideoloji tanımı Marxist değildir, çünkü Alman İdeolojisi'nde ideolojinin, yanlış bilinç olarak ifade edilmesi, her sınıfa ait tek bir ideoloji kavramından bahsedilmesi, bu kavramın özne ve öznenin içinde bulunduğu ilişkiler arasında bir elek veya süzgeç konumunda olması Althusser'in tepkisini çekmiştir (Demir; 2004: 18). Bununla birlikte *Kapital*'de ise ideoloji bağlamında birçok belirti olsa da genel anlamda bir ideoloji teorisine bağlılık mevcut değildir. Bu bağlamda Althusser'in ideoloji kavramsallaştırmasında Alman İdeolojisi Kapital'den daha önemli bir yer edinmiştir. Bununla birlikte daha önce de değinildiği gibi, Althusser'in ideoloji kavramsallaştırmasında Gramsci daha önemli bir yerde olmuştur. Bu noktada ideolojinin bilim karşıtlığından çok, egemen ideoloji olarak egemen sınıfları toparlayıp birleştiren bir çimento görevi görmesi bağlamında pratik ve işlevsel yönü daha ön plana çıkmıştır. Stuart Hall, Lummey ve Mclellan Althusser'in devletin ideolojik aygıtı listesinin Gramsci'nin Hapishane Defterleri'nden alındığını, Althusser'in devletin ideolojik aygıtı olarak gördüğü eğitim sisteminin Gramsci'nin çeşitli aydın kategorilerinin irdelenmesinde okulun ve eğitim sisteminin rolünün tartışılması gibi noktalarda Althusser ile Gramsci büyük ölçüde birbirlerine yaklaşmışlardır. Hem Gramsci hem de Althusser kapitalist toplumdaki üstyapıların karmaşık doğası içinde eğitimi çok önemsemişlerdir. Gramsci gibi Althusser de ideolojinin yanlış bilinç olarak kavranmasının karşısında yer almıştır. Bununla birlikte aralarındaki en önemli ayrım noktası, ideoloji kavramının üstyapıların pratikleri ve yapıları içine sıkça oturtulması olarak görülmüştür, Althusser, sivil toplum kavramını reddeden tutumuyla bağlantılı olarak ideolojik aygıtların arasında ayrımı kabul etmemiştir. Bu durum Althusser'i ideolojik aygıtların tümünü devlet aygıtı olarak nitelemeye götürmüştür. Bununla birlikte Gramsci'den farklı olarak Althusser özne kavramını ideoloji teorisi içine katmıştır. Gramsci ideoloji sorununa sürekli böyle yaklaşmıştır. Bu bağlamda Gramsci ile Althusser'in ilişkisini *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* çalışmasından yola

çıkarak Hall ve diğerleri şöyle değerlendirmiştir; "Althusser'in yapıtında 'ideoloji'ye ilişkin olarak vurgulamadaki değişim gündeme geldiğinde Gramsci açıkça, kuramsal açıdan 'el altındadır'" (Hall vd, 1985: 53-54).

Althusser, egemen ideolojinin oluşumunda ideolojik aygıtlar içinde yer alan maddi pratikleri önemsemiştir. Bununla birlikte egemen ideolojinin varlığı ve sürekliliği otomatik olarak bilinç yükleme işlemine bağlıdır. Buna göre karşıt ideolojiler kendiliğinden işleyen yükleme alanlarının dışında kalmışlardır ve kendilerine ancak dış alanda yer tutmaya çalışmışlardır. Bunun sebebi ise başka seçeneklerinin olmayışıdır. Egemen ideoloji her şeyi kaplamıştır. Metin Kazancı *Althusser İle İdeoloji Üzerine Yapılmamış Bir Söyleşi* adlı çalışmasında egemen ideolojinin "isim koyma" (adlandırma) ve "çağırma"sını egemen ideolojinin herşeyi kaplama ve kapsamasına örnek olarak göstermiştir (2003: 39). "Çağırma" ve "isim koyma" süreci ideolojik öznenin oluşum süreci olarak değerlendirilmiş, ideolojinin öznelere isim koyup onları çağırdığı dile getirilmiştir. Kazancı bu duruma örnek olarak yolda karşılaşıp tokalaştığımız birisiyle karşılıklı yapılan bu hareketin hem bizim onu kabul ettiğimiz, hem de onun bizi kabul ettiğini bildirdiği anlamına geldiğini belirtmiştir. Bununla birlikte birisini Hindu, işçi, evhanımı, yaşlı, asker, akademisyen... gibi isimlendirme yöntemleri de ideolojiktir. Böylelikle insanların birbirlerini bir özne olarak gördükleri ve ideolojik anlamda kabul etme kurallarını tekrar ettiklerini belirtmiştir. Bununla birlikte belirli bir isimle çağrılmamızı da yeri doldurulamayacak, taklit edilemeyecek bir özne oluşumuzun hem teyit edilmesine hem de güvenceye alınmasına bağlamıştır. "İdeoloji bireylere isim vererek ve bu isimle onlara seslenmeyi onları çağırmayı sağlayarak sistemi geleceğe yöneltir ve kendiliğinden kural koyar" (Kazancı; 2003: 39). Özne kategorisinin işlemesi sayesinde her ideoloji somut bireylerin her birini somut özneler haline getirmiş ve isimlendirmiştir. Tüm bunlardan yola çıktığımızda ideolojinin işlevini, ideolojik aygıtlar içindeki özneleri, bu aygıtların pratikleri içindeki maddi eylemleriyle belirleyerek tanımlamaktadır. İdeoloji özne aracılığıyla ve yine özneler için oluşmuştur. İdeolojinin temeline maddi pratikleri yerleştirmek demek, ideolojinin iktidar imkânlarını biriktiren ve barındıran aygıtlar ve yapılar içinde meydana geldiğini söylemektir yani ideolojinin nesnel ve objektif olanın bir açılımı olduğunu ifade etmektir. Üşür'e (1997: 46) göre ideoloji:

> Ekonomik, politik/hukuki ve ideolojik toplumsal düzeyler arasındaki ilişki ve çelişkilerin ortaya çıkardığı bir oluşumdur. Bu düzeyler arasındaki ilişkilerin temel mantığı kapitalizmi bir toplumsal sistem olarak yeniden üretme olarak tanımlanabilir. İdeoloji de bu bağlamda sistemin yeniden üretiminin gerektirdiği bilgilerin ritüeller aracılığıyla öznelerin zihinsel formasyonları olarak biçimlendirilmesidir.

Üşür'e göre Althusser'in ideoloji tanımlamalarında iki ayrı evre vardır. Öznelerin ideolojinin basit taşıyıcıları ve köleleri olduğu böylelikle farkında olmadan egemen ideolojiye teslim olduğu bir yanılsama olarak ortaya çıkmıştır. Bu evre Üşür tarafından yapısalcı, işlevselci ve kuramsal geçerliliğini yitirmiş biçiminde değerlendirilmiştir. Althusser'in ortaya atmış olduğu kuramın daha sonra gelişecek ve ufuk açacak yönünün ise ideoloji tartışmalarının odağına yerleşmiş olduğu belirtilmiştir. Bu boyut ise üç temel evreden oluşmuştur. Üç evreden ilki, ideolojinin bir temsil sistemi olarak ele alınmasıdır, bireylerin gerçek yaşam ile kurmuş oldukları ilişkiyi nasıl yaşayacaklarını biçimlendiren bir temsiller bütünü olarak ifade edilmiştir (Althusser, 2002: 279). Yani ideoloji bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla aralarındaki hayali ilişkilerini temsil eder. Bu ilişkilerin hayali bir tasarımı olarak sunulmuştur:

> İdeoloji insanların kendi dünyalarıyla yaşanan ilişkilerini içerir. Ancak bilinçsiz/bilinçdışı olmak koşuluyla 'bilinçli' gözüken bu ilişki, aynı şekilde karmaşık olma koşuluyla da basit olabilir; basit bir ilişki değil, ilişkilerin ilişkisi, ikinci dereceden bir ilişki olma koşuluyla basit olabilir. İdeolojide, insanlar gerçekten de, kendi varlık koşullarıyla ilişkilerini değil, kendi varlık koşullarını yaşama tarzlarını ifade ederler: bu hem gerçek ilişkiyi; hem de 'yaşanan', 'hayali' ilişkiyi içerir. İdeoloji, bu durumda insanların kendi 'dünyalarıyla' ilişkilerinin bir ifadesidir, yani gerçek varlık koşullarıyla gerçek ilişkilerinin ve hayali ilişkilerinin birliğidir. İdeolojide gerçek ilişki kaçınılmaz olarak hayali ilişkinin içine dâhildir: Bir gerçekliği tarif etmekten çok, bir istenci (tutucu, konformist, reformist ya da devrimci), hatta bir umudu ya da nostaljiyi ifade eden ilişki (Althusser. 2002: 284).

Buradan yola çıkıldığında Althusser'e göre ideoloji, bir yanılsama değil, gerçeklikle hiçbir zaman birebir uyum göstermeyen, öznelliğin alanı içinde kurulmuş olan bir anlamsal akış olarak ele almayı anlamlı kılacak tartışmanın yolunu açmıştır.

Althusser'in bahsetmiş olduğu ikinci evre, daha önce de belirtilmiş olduğu gibi, öznelerin çağrılması ya da adlandırılması (isim konulması) olarak da tanımlanan evredir. Özneler maddi pratiklerin tanımlamış olduğu ritüellere bağlı olarak onların

gereksinimlerine göre tanımlanıp, adlandırılıp, çağrılıp, oluşturulmuşlardır. Bu noktada ideolojilerin temel işlevinin özneleri oluşturmak olduğu göze çarpmaktadır (Üşür, 1997: 48).

Althusser'in belirtmiş olduğu öznelerin çağrılması konusu çeşitli düşünürler tarafından eleştirilmiştir. Bunlardan birisi de Sloven düşünür Slavoj Zizek'tir. Özelikle çağırmanın tarihinin başlangıcının merak konusu olduğu belirtilmelidir. Zizek gibi bazı düşünürler Althusser'in devletin ideolojik aygıtlarıyla çağrılmanın arasındaki bağlantının kurulamadığının altını çizmişlerdir. Zizek (2002: 58) bu konuda şunları belirtmiştir;

> Althusser teorisinin en zayıf noktası devletin ideolojik araçları ile ideolojik çağırma arasındaki bağıntıyı açıklayamamış olması ve bu konuyu düşünmemiş olmasıdır. Althusser, sadece olayı içselleştirir ve yalın biçimde çağırmadan bahseder ve özne olmaya çağrılan birey, kavramsal olarak tanımlanmamıştır. Birey, önvarsayılması gereken hipotetik (koşullu) bir X'den ibarettir.

Althusser'in belirtmiş olduğu üçüncü evre ise, devletin ideolojik aygıtlarının işleyişi ve ideolojinin içinde yaşanılan sistemi yeniden üretme işlevinin çözümlenmesinin içine sınıf mücadelesi değişkenini katmayı denemiştir. Üşür'e göre, sınıf mücadelesi alanının ideolojik aygıtlar olarak kavranmasına karşın, ideolojinin kaynağı ideolojik aygıtlar içindeki toplumsal pratikler değildir. Artık sınıfların mücadele pratiğidir (Üşür, 1997: 49).

Althusser ideoloji kavramsallaştırmasında son derece önemli bir durak noktasıdır. Althusser açısından ideoloji sadece kendini yeniden üretmekle kalmamış, ideoloji hem kendini yeniden üretmiş hem de sistemin otomatik olarak yeniden kurgulanmasını sağlamıştır. İdeolojinin toplumsal işleviyle ilgili olarak ise, Althusserci bağlamda ideolojik oluşum, sisteme dair önemli sonuçlar çıkarmıştır. Özgün bir tarihe sahip olmamakla birlikte, içinde yaşanılan ortam ve dönemin haritasını meydana getirmiştir. Gramsci açısından ideoloji hegemonyanın bir parçası olarak açıklanırken, Althusserci bağlamda maddi pratiğin ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirilmiştir. Buna bağlı olarak da her yeri ve herşeyi kapsamış, sarmıştır. Metin Kazancı (2003: 48) bu durumun balığın içinde yaşadığı su ile olan ilişkisine benzetmiştir. Kazancı'ya göre:

> Althusser ideolojisinin en basit anlatımı için 'balığın içinde yaşadığı su' benzetmesini yapmak gerekir. Su, balığın ayrılmazı ya da varlık nedenidir. Su olduğu için balık vardır ama balık başka yerde olmadığı için suyun içindedir. Balık için su her yerdedir ve her yerdir. Ama o, içinde yaşadığı suyun farkında değildir. Onunla ilgili her şey aynı zamanda suyla da ilgilidir. Sanır ki tüm dünya sudur. Yalnız suyu bilir ve tanır. Çünkü su kendisi ile birliktedir ve o, suyun içinde var olmuştur. Varoluşu suya bağlıdır. Suyun dışına çıktığında suyun ne olduğunu anlayabilir. Ama hiçbir zaman (çıkarılmadığı sürece) suyun dışına çıkmaz. Çünkü yaşaması suya bağlıdır. Suda yaşayabilmesi için yaratılmış, adlandırılmıştır. Öteki balıklarla iletişimi için su gerekir. Yani haberleşmesi için zorunlu ortam 'sulu' ortamdır. Başka bir yerden gelecek haberi kendisine su taşır. Su mesajın ayrılmaz parçasıdır. Su olmazsa haber de olmaz iletişim de. Kendisine gelen ve kendisinin gönderdiği tüm iletiler ancak su içinde ulaşabilir. Balığın başka bir ortamda var olması ve başka öğelerle iletişim kurması olanaksızdır. Suyun dışında yaşayabilmesi için balıktan başka, farklı bir şey olması gerekir.

Althusser'e göre ideoloji bir yaşam pratiğidir, yaşamla birlikte başlamıştır ve yaşamla birlikte süregelmiştir. Bireye ideolojiyi yüklemek için kullanılan yol ve yöntem bireyin içine doğmuş olduğu sistemin içinde var olmuştur. İnsana ideoloji yüklemek otomatikleştirilmiştir, hiçbir şey yapmaya gerek kalmadan kendiliğinden meydana gelir. Marx'ın *Kapital*'deki ünlü ideoloji tanımında söylemiş olduğu gibi; "Bilmiyorlar ama yapıyorlar" tümcesi Althusserci anlamda son derece önemli bir yer edinmiştir. Sonuç olarak, Althusser, Eleştirel Teorisyenlerden bile daha kötümser bir ideoloji kavramsallaştırması meydana getirmiştir.

3. KÜLTÜR

Kültür kavramı, çağdaş toplumbilimin, modern düşünce ve pratiğin büyük bir alanının odak noktasında yer almaktadır. Kültür, biçimlenme süreci içinde birbirinden çok farklı formdaki yaşantı ve eğilimleri hem biraraya getirmiş hem de bulanıklaştırmıştır.

Çağdaş toplumbilime, kültürel ve sosyal antropolojiye (neredeyse tek konusu kültür kavramıdır) bakıldığında, hemen hemen hiçbir konunun "kültür" kavramı kadar çok sayıda tanımlama ve yargılama üretmemiş olduğu görülmüştür. Aslında "kültür" kavramını tam olarak tanımlamak mümkün olmamıştır. "Tanımlama, tanımlanana yaklaşım biçimini ifade etmiştir. Bir başka deyişle, tanımlama belli bir

çerçevenin içinde işleyen bir biçimin getirdiği anlayış biçimidir" (Alemdar ve Erdoğan, 1994: 167). "Kültür" kavramı çevresini bir hale gibi sarmış olan belirsizlik ve güçlük mevcuttur. Bununla beraber şöyle de denilebilir; "kültür" kavramı o kadar geniş kapsamlıdır ki, yargılama ve tanımlamaların hemen hepsine bir şekilde uymaktadır. Ama her bir tanımlama ve yargılama kültür gibi oldukça kapsamlı bir bütünün sadece bir yanına değinmektedir. Aslında bu kavram John Tomlinson'un *Kültürel Emperyalizm* adlı eserinde belirttiği gibi; "siyasi ve anlıksal olarak sorunlu" (1999: 16), olarak değerlendirilmiştir. Kültür kavramının tanımlanma sayısının iki yüzün üzerinde olduğunu belirtecek olursak, ne demek istediğimiz daha kolay anlaşılacaktır.

İnsanoğlu binlerce, on binlerce yıldır yazarak çizerek, yontarak, resmederek, fotoğraflayarak... Ve en sonunda film çekerek geçmişle günümüzü birleştirip, geleceğe (gelecek kuşaklara) aktarılacak canlı bir bellek bırakmıştır. Yazmak, çizmek, yontmak, resmetmek, fotoğraf ya da film çekmek çoğu zaman boşluğa karşı yapılmıştır. Ancak bu boşluğun temelinde, en alt katmanında kültür kavramı yer almıştır. En alt katmanda bulunan kültür kavramının üstüne ne konulursa boşluğu doldurabilmek o ölçüde kolaylaşmış bundan sonra da kolaylaşacaktır.

3.1. KÜLTÜR KAVRAMININ TARİHÇESİ

Üzerinde şu ana kadar uzlaşılmış bir tanımdan yoksun olan kültür kavramı, kökeni itibariyle Latince bir sözcüktür. Sözcük Latincedeki "cultura", "cultus", "agricultura" sözcüklerinden gelmiştir. Dilbilimcilerin çoğu, sözcükbilimsel olarak "kültür" sözcüğünün ya da kavramının Latincede daha çok "Toprak Kültürü" (agricultura) anlamında kullanılan "ederecultura" (kültür, özen, bakım) sözcüğünden geldiğini ileri sürmüşlerdir. Latincede "cultura" sözcüğü kesin olarak bu anlamda kullanılmıştır. Bu kullanış biçimiyle, insan emeği, insanın etkin, dönüştürücü (alet yapma ve kullanma) faaliyeti ile yakın bir bağıntı içinde bulunduğu düşünülmüştür (Majuyev, 1988: 29-30).

Alman dilbilimci I. Nidermann, özerk sözcük bilimsel olarak "kültür" kavramının 18. yüzyıldan beri kullanıldığını belirtmiştir. 18. yüzyıla değin "kültür"

kavramı yalnızca "herhangi bir şeyin fonksiyonunu belirtmek üzere, 'cultura suris' (davranım kurallarının saptanımı), 'cultura scientiea' (bilgi, deneyim kazanılması), 'cultura litterarum' (üslubun mükemmelleştirilmesi), 'cultura linguage' (dilin mükemmelleştirilmesi)... gibi birleşik ifadelerde kullanılmıştır. Bu tür sözcük gruplarında ismin kendisi de henüz bir sözcüğe dayanarak bu sözcükle beraber biçimsel ya da belirleyici bir birim oluşturmasına karşın "cultura" sözcüğü bu kullanımlarda özerk bir anlatıma dair ilk işaretleri vermiştir (Majuyev, 1988: 29). İlk kez ünlü düşünür Voltaire, "culture" sözcüğünü, insan zekâsının oluşumu, gelişimi, geliştirilmesi ve yüceltilmesi anlamında kullanmıştır.

Daha önce belirtildiği gibi başlangıçta bir sürecin adı olan kültür -ürün kültürü (yetiştirme) veya hayvan kültürü (besleme ve yetiştirme) ve bir genişlemeyle, Voltaire'in de belirttiği gibi, insan zihninin kültürü (aktif geliştirme)- l8. yüzyılın sonlarına doğru Almanya ve İngiltere'de, belirli bir halkın "genel hayat tarzını oluşturan bir ruh" yapılanışına ya da "genelleşmiş bir ruh durumuna" verilen ad haline gelmiştir. 18. yüzyılda yaşamış kültür araştırmacılarından Herder'e kadar "kültür" kavramı "uygarlık" kavramından ayrılmamıştır. Herder ile beraber bu ayrım gerçekleşir ve "kültür" kavramı, "uygarlık" kavramının tekil ya da çizgisel anlamlarından ayırt edilip, "kültürler" anlamında kullanılmaya başlanmıştır (Williams, 1993: 8 - 9).

İşte bu noktada kültür kavramından bahsederken değinilmesi gereken bir başka kavram olan ve kültür kavramıyla Fransa'da 1932'ye kadar aynı anlamı taşıyan uygarlık" kavramından bahsetmek gerekmektedir. "Uygarlık" sözcüğü de "kültür" sözcüğü gibi Latince kökenlidir ve Latince "civilus" sözcüğünden gelmektedir. "Civilus", vatandaşın ya da vatandaşa ait olan anlamını içermiştir. Sözcük, İngiltere ve Fransa'da l8.yüzyılın sonlarına doğru, barbarlık ve ilkellikten kalkıp, incelmeye, yontulmaya, düzene doğru olan, ileriye doğru olan, insan kalkınması olarak kullanılmıştır. Kroeber ve Klucrhohn, 1952 yılında yayınladıkları antolojide, kültür kavramı ve kuramlarının gelişiminde E.B. Taylor'ın tanımına büyük önem vermişlerdir. Çünkü Taylor'ın kültür tanımı, bütün kültür tanımlarının belki de en iyisidir: "Kültür, ya da uygarlık, bir toplumun üyesi olarak insanoğlunun öğrendiği (kazandığı) bilgi, sanat, gelenek - görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütündür" (Güvenç, 1974: 98-99).

E. B. Taylor'ın kültür tanımı günümüze kadar yapılmış "kültür" kavramıyla ilgili tanımların en iyisi olarak kabul edilse de, kavramı bütünüyle yansıttığı söylenemez. Bu tanım, kültür teorisinin ana tezini dile getirmiştir. Yani kültür, öğrenilmiş, saklanmış ve öğretilen, eğitimle gelecek kuşaklara aktarılan bir muhteva olarak değerlendirilmiştir. Bu tanım, sosyal antropolojiye, kültür kavramına ve kültür antropologlarına yol göstermiştir.

Tanım, özellikle aynı türden olmayan, aynı varlık alanında yer almayan dört ana değişkeni, kültürün bütünlüğü kavramı içinde birbirine bağımlı kılması anlamında da son derece önemli bir yere sahiptir. Bunlar "Toplum, İnsan, Kültürel Muhteva ve Öğrenme Süreci" olarak belirtilmiştir.

Taylor'ın tanımında dikkati çeken bir diğer önemli nokta da, Taylor'ın "Kültür" kavramı ile "uygarlık" kavramına aynı anlamı yüklemesi ve kültürü bir öğeler bütünü olarak ele alması olmuştur. Fakat bütünlük kavramıyla yalnızca dışsal ilişkilerin dikkate alındığı görülmüştür.

18. yüzyıla kadar "kültür" kavramı ile "uygarlık" kavramı arasında bir ayrımın olmadığı daha önce belirtilmişti. 18. yüzyılın sonlarına doğru Herder ile başlayan bu ayrım hakkında ünlü İngiliz düşünür Raymond Williams (1990: 17-18) *Marxizm ve Edebiyat* adlı çalışmasında kısaca şöyle der: "Uygarlığın yapay olduğu ileri sürüldü, 'doğal düzenin' karşıtı olan bir 'yapay düzen', daha 'insani' gereksinim ve duyguların yerine 'dış' özelliklerin -kibarlık ve lüks geliştirilmesi anlamı kazandı". Raymond Williams burada, uygarlığın biçimsel olduğunu, kültürün ise içeriksel olduğunu belirtmiştir. Williams kültürün, özele indirgenip, sanatların, dinin sınıflandırılması ve anlamlarla değerlerin, kurumlar ve pratikleri anlamını edindiğini belirtmiş ve ayrımın da buradan itibaren başladığını vurgulamıştır.

Bozkurt Güvenç ise kültür-uygarlık farklılığı konusunda Raymond Williams'tan ziyade E. B.Taylor'a daha yakındır. Bozkurt Güvenç'e göre, toplumsal gelişmenin belirli bir evresine kadar kültür ile uygarlık kavramları birbirlerinden tamamen farklı olarak nitelendirilmiştir. Oysaki bu iki kavram belli bir iç içelik ya da eşanlamlılık taşımaktadır. Bundan dolayı kültür çeşitli anlam grupları çerçevesinde ele alınmaktadır:

Bilimsel anlamda kültür: Uygarlıktır.

Toplumsal anlamda kültür: Eğitim sürecinin ürünüdür.

Estetik anlamda kültür: Güzel sanatlardır.

Maddi (teknolojik) ve biyolojik anlamda kültür: Üretme, tarım, çoğaltma ve yetiştirmedir (Güvenç; 1974: 98-99).

Burada uygarlık kavramı bütün özel kültürleri (Çin, Hint, Batı, Doğu, İslam vb. gibi); eğitim kavramı bütün özel eğitim tiplerini (genel, mesleki, teknik eğitim, tıp, fen, hukuk, din; örgün ve yaygın eğitim... gibi); güzel sanatlar kavramı bütün sanat türlerini (Gotik, Barok, Rönesans, resim, heykel, müzik; İlkel ve Modern sanat, Romantik ve Gerçekçi sanat... gibi); maddi ve biyolojik kavramı bazı mesleki ve teknik eğitim ve sanatları (avcılık, tarım, endüstri kültürleri, mikrop kültürü gibi) kapsamıştır. Öte yandan eğitim tüm güzel sanatları; uygarlık ise bütün eğitim türlerini, üretim süreçlerini ve teknolojilerini de içine almıştır.

Kültür ve uygarlık kavramları arasındaki farklara kısaca değindikten sonra sonuçta vurgulanması gereken en önemli nokta, "kültür ve uygarlık" kavramlarının her ne kadar birbirlerinin yerine kullanılmış olsalar veya yakın anlamlar içerseler de aralarında ayrımın olması gerektiği ve olduğu gerçeğinin yadsınamayacağıdır. Bununla beraber üzerinde durulması gereken bir diğer önemli nokta ise kültür-uygarlık ayrımının bıçak sırtı ile kesilmiş gibi bir ayrımı da kabul edemeyeceğidir. Çünkü son kertede uygarlıktan soyutlanmış bir kültür düşünülemez ve var olamaz.

3.2. KÜLTÜR TANIMLARI

Daha önce de belirtildiği gibi, "kültür" kavramının ne tek ne de herkesçe kabul edilmiş evrensel bir tanımı var olmamıştır. "Kültür" kavramına benzer bazı özel kavramlar vardır ki (bu kavramlara örnek olarak ideoloji, kitle, iletişim, popüler kültür, modernlik, modernizm, post-modernizm... gibi kavramlar gösterilebilir) çeşitli görüşlere ve ideolojik çevrelere göre (hatta bazen aynı veya benzer görüş ve ideolojik çevreler içinde bile) üzerinde mutabakata varılmış ortak bir tanımlamaya

rastlamak oldukça güçtür.

Tanımı, kapsamı, içeriği gereği değişik anlamlarda kullanılsa da en geniş anlamıyla "kültür" kavramı, insanoğlunun yaşamı boyunca ürettiği (üretim maddi veya manevi anlamda olabilir) her şeyi kapsamaktadır. Buradaki en genel anlamıyla kültür tanımından yola çıktığımızda, Aziz Çalışlar'ın kültür tanımına yaklaşmış oluruz. Aziz Çalışlar (1983: 11) *Günümüzde Sanatsal Kültür ve Estetik* adlı eserinde "kültür" kavramını şöyle tanımlar:

> Kültür, insanın maddi, manevi üretiminde gerçekleşen etkin, yaratıcı faaliyettir; öyle ki bu faaliyet süreci içinde, toplumsal önemde maddi ve manevi değerler yaratılırken insanın yaratıcı etkinliği de bu değerlerin tümünde kendi nesnelleşmesini bulur.

Aziz Çalışlar'ın kültür tanımından yola çıktığımızda göreceğimiz en önemli nokta; kültürün baş sorumlusunun insan olduğu gerçeğidir. Çünkü "kültür" kavramıyla insanoğlunun içinde olduğu, insanın varlığını bir şekilde hissettiğimiz her şey anlaşılabilir. Ve yine buradan yola çıktığımızda, kültür tarihinin de insanlık tarihi kadar eskiye dayandığı görülebilmiştir. Maddeci kültür anlayışına baktığımızda, insanoğlunun yarattığı, uygarlığa kazandırdığı her yapıt, sanatçı, akım, bilgi "kültür" kavramına farklı boyutlar kazandırmıştır. Yani insan "kültür" kavramı açısından temel yapı taşını teşkil etmiştir. İnsanoğlu tarihsel gelişimi açısından yavaş yavaş doğaya egemen olmaya, doğayı ve kendisini değiştirip, dönüştürmeye başlamıştır. İnsanoğlunun doğaya egemen olmasını, onu dönüştürmesini sağlayan ve insanoğlunu diğer canlı varlıklardan ayıran en temel özellik de "aklını kullanıp, düşünen" bir canlı olması ve "düşündüklerini" uygulamaya (pratiğe) geçirebilmesidir. Yani alet yapmaya ve yaptığı aletleri kullanmaya başlaması olarak değerlendirilmiştir. İşte bu noktadan itibaren insanoğlunun ve onun yarattığı kültürün serüveni başlamıştır.

"Kültür" kavramının "yaşam biçiminin tümü" ya da "insanın yaşamı boyunca ürettiği her şey" tanımlamalarına çeşitli itirazlar gelmiştir. Bu itirazlardan birini de Korkmaz Alemdar ve İrfan Erdoğan (1997: 170) getirmiştir:

> Kültür yaşam biçiminin tümü olarak alındığında, toplumsal kategoriyle anlamdaş olur, dolayısıyla kültür olmayan hiçbir şey kalmaz, dolayısıyla ekonomik ve siyasal gerçek, ekonomik ve siyasal ilişkiler ya tamamıyla ortadan kalkar ya da arka plana atılır. Fakat bu 'yaşam biçiminin tümü' tanımlamasını

> toplumun yapısal özellikleri içinde, özellikleriyle birlikte, bu özellikleri arka plana itmeden, birlikte inceleyip, birlikte bağıntılı olarak ele aldığımızda epey yararlı olur. Örneğin herhangi bir siyasal ve ekonomik örgütün kendini sürdürmesinde önemli rol oynayan kültürel gelenek ve 'işlerini yapma biçimi' vardır. Bu örgütü anlamak için örgütün yaşadığı ve yaşattığı kültürü de anlamak gerekir. Aynı şekilde spor, eğlence, adetler, gelenekler geleneksel olarak kültürün içinde incelenir; maddi yapısal ilişkiler dışında bırakılır. Gerçekte, ne olursa olsun, 'kaynak' kullanmayı gerektiren herşey toplumun yapısal karakterinden ayırt edilip sağlıklı bir şekilde anlaşılamaz.

Bu duruma örnek verilecek olursa, geleneksel düğün ve bayramlarda sadece kültürel biçimin değil aynı zamanda ekonomik, siyasal ilişkilerin de işin içine girdiği görülmüştür. Bunlar birbiri içinde eriyip gitmişlerdir, bunları birbirinden ayırmak mümkün değildir. Çünkü iç içe geçme durumu oluşmuştur.

Kültürün "yaşam biçiminin tümü" olarak algılanmasına ya da tanımlanmasına bir diğer itiraz da "idealist kültür" anlayışını, savunan düşünürler- tarafından getirilmiştir. İdealist kültür anlayışını savunanlara göre kültür, manevi kültür alanı içinde görülmüş ve maddi kültür anlayışından koparılıp ayrılmıştır. Kültürün oluşmasında toplumsal-tarihsel pratiğin rolü küçümsenip, kültürün nesnel karakteri yadsınmış ve tarihsel maddeci bakış açısından kaçınılmıştır.

Kültür kavramının gündelik yaşamdaki kullanılış biçimine baktığımızda, bazen deney ve bilgi birikiminden arınmış bir biçimini, bazen de ruhsal zenginliğin özel ilişkiler içinde elde edilebilir bir halini, bir seçkinliği ifade etmiştir, bir başka deyişle pozitif bir anlamı içinde barındırmıştır. Yani günlük dildeki anlamı seçkinci (yüksek-elit) kültür anlayışına daha uygundur. Örnek verecek olursak, ortalama insandan daha çok şeyi bilen ve bunu yaşam biçimi olarak gören bir insan, kültürlü insan olarak tarif edilmiş ve onun bir ayrıcalığının olduğu vurgulanmıştır. Günlük yaşamdaki veya onun yansıması olan günlük dildeki kullanım, "sanatta, davranışta, anlayışta... vs mükemmelliği" de içine almıştır. Mükemmellik kavramı aristokraside "yüksek (seçkinci-elit) kültür" denilen kültür tanımına işaret etmiştir. Diğer bir gündelik yaşamdaki kullanım biçiminde ise kültür, nesneler ve ürünler üzerinden kurulmuştur. Buradaki kültür tanımının kapsamında, "yapılar, sanat eserleri, uygarlığın belli başlı nesnel belirtileri ve bunların kullanımına ilişkin değerler" (Çubukçu, 1994: 14) şeklinde yer almıştır. Yani kültür nitel bir birikimdense nicel bir birikim olarak ele alınmıştır.

Kültürün popüler bilinç düzleminde hiçbir zaman basitçe halka, bir bölgeye, aileye ya da tabii bir katmana ait olmadığı vurgulanmıştır. Buna bağlı olarak kültür tarafsız bir kavram olmamıştır. Çünkü kültür, tarihsel, özgül ideolojik bir yapıda olmuştur. Alan Swingewood (1996: 51-52) bu konuda şunları belirtmiştir;

> Kültür bir toplumun oluşum içindeki, özgül belirleniminden ayrı olarak var olamaz. Kültür toplumsal ilişki ve pratikler bütününü oluşturan toplumun-ekonomik, siyasal ve eğitsel gibi-çok sayıda düzlem ve yapıları içinde bunlar aracılığıyla gelişir. İdealist-tarihsel olmayan bir kültür kavramı, çözümlemede işin özüne gidecek bir yaklaşımı tavsiye etme eğiliminde olurken, kültürün organik ve ortaklaştırıcı niteliği üzerine yapılacak bir vurgu geçmişin eleştirel olmayan şekilde idealize edilmesine yönelecektir.

Swingewood, Marxist kültür kavramını da ele almıştır, bu bağlamda Marxist kültür kavramı, kültürün özgül, tarihsel belirlenimine odaklanmıştır, bir soyutlama olarak kültür, sınıfsal ve ekonomik yapı ve siyasal örgütlenme kavramlarıyla beraber düşünülmeden bir anlam ifade etmeyecektir. Buna bağlı olarak da kültürü alet ve makine gibi maddi üretim araçlarından da ayrı düşünmek mümkün değildir. Kültürel gelişimin nicelik ve niteliğini belirleyen sanat, edebiyat, felsefe ya da din değildir, endüstri ve buna bağlı olarak gelişen özgül üretim tarzı olmuştur. Buradan yola çıkıldığında kültürün temelinde üretimini ve yeniden üretimini sağlayan maddi araçlar yer almıştır (1996: 52).

İnsan, toplum yaşamında kültürel süreçler ekonomik, toplumsal ve siyasal süreçlerden bağımsız, tek başına düşünülemez. Çünkü bu süreçler birbirinden bağımsız olarak işlememişlerdir. Bu süreçleri tam olarak anlamadan, kavramadan kültür kavramının tanımlanabilmesi veya çözümlenebilmesi mümkün değildir. Çünkü kültürel olan, ekonomik, toplumsal ve siyasal olan için hayati öneme sahip olmuştur. Ve kültür zihniyetle bir paranın iki yüzü gibidirler. Kültürü ne maddi yaşamdan ne de zihinsel süreçten tamamen ayırmak mümkün olmamıştır. İkisinden de bir şekilde beslenmiştir.

"Kültür" kavramı konusunda çok önemli yere sahip düşünürlerin başında, hiç şüphesiz ki Raymond Williams gelmektedir. Raymond Williams'ın "kültür" kavramıyla ilgili yaptığı birçok çalışması vardır. Williams'ın yaptığı araştırmalar, onu "kültür" kavramı konusunda iki tanıma götürmüştür. Bu tanımlardan birincisi, klasik ya da muhafazakâr diye de belirtilen tanımdır. Raymond Williams'ın birinci

tanımı içinde estetik mükemmellik ölçüsünü barındırmış ve dünyada düşünülüp, söylenenlerin en iyisini temsil etmiştir. Bu tanım "kültür" kavramını, fikirlerle eşlemiş ve seçkinci bir yaklaşımın bu tanım içinde ön planda olduğu görülmüştür. Williams'ın bu tanımındaki fikirler geleneğini alıp daha demokratik bir biçime indirgemiştir. Çünkü Williams için, medeniyetin en yüksek değerlerinin denek taşı olarak sunulan "sanat" bile bir özel biçimi ifade etmiştir. Yani "kültür" kavramını bu anlamıyla seçkinci bir yapıda değil, sıradan ve demokratik bir yapıda olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır.

Williams'ın yaptığı araştırmalar sonucu bulduğu bir diğer kültür tanımının kökeni Herder'e kadar gitmiştir. Betimleyici ve etnografik bir yapı arz eden Herder'in yaptığı bu tanıma göre kültür, daha önce de belirttiğimiz gibi, "bir yaşam tarzı" olarak ele alınmıştır. Williams'a göre buradaki vurgu, antropolojik "bütün bir yaşam tarzı" tanımına uygun olarak toplumsal pratikler üzerinde yoğunlaşmıştır. Williams'ın "kültür" kavramı konusundaki birinci tanımdaki vurgusu, kültürün idealist-seçkinci yaklaşımını karşısına alırken, ikinci tanımındaki vurgu, kültürü salt üstyapısal olgu olarak gören "kaba Marxist" yoruma karşı olarak değerlendirilmiştir. Tüm bu açıklamalardan sonra Raymond Williams'ın sözcüklerinden oluşan "kültür" tanımına baktığımızda: "Yalnızca sanat ve öğrenimde değil ama aynı zamanda kurumlarda ve sıradan günlük davranışta belli anlam ve değerler ifade eden belirli bir yaşam tarzı" (Özbek, 1994: 76-77)na işaret ettiği şeklinde değerlendirmek daha doğru olacaktır. Bu tanıma göre, kültür analizi, belirli bir yaşam tarzı, yani belirli bir kültürdeki açık ya da örtük anlam ve değerlerin ortaya çıkarılması olarak belirtilmiştir.

Kültür kavramı konusundaki bir diğer önemli tanım ise, Sovyetler Birliği'nde Kültür Bakanlığı da yapmış olan Anatolia Lunaçarski'ye aittir. Lunaçarski'nin kültür kavramından bahsederken yapmış olduğu tanım:

> İnsanın kendisini ve çevresindeki bütün doğayı ıslah etmesine, insanın çevresini kendi ihtiyaçlarına uyarlayacak iyi içsel niteliklerinin tümünün bütünsel ve özgürce gelişimini sağlamasına ve onu gerçek ve yüksek mutluluğa yakınlaştırmasına yönelik insan koşul ve kazanımlarının bütününe bu adı veriyoruz (Lunaçarski, 1998: 33).

Lunaçarski'nin "kültür" tanımında birkaç önemli faktör göze çarpmıştır. Bunların başında da "emek" (insanın ihtiyaçlarını gidermesi anlamında) faktörünün Lunaçarski tarafından ön plana çıkarılmış olduğu gelmektedir. Politik eylem bakımından "kültür" kavramı ele alındığında "kültür" kavramıyla ilgili dile getirilmiş olunan bütün ilişki ve nesnelerin temelde önem taşıyan özelliği, işlevsel olması ve toplumsal anlamda etkili olmuş olması olarak belirtilmiştir.

Lunaçarski'nin "kültür" tanımında öne çıkan bir diğer önemli nokta ise, öğeler bütünlüğünü içermesi anlamında Taylor'ın tanımıyla benzerlik gösteriyor olmasıdır.

"Kültür" kavramı konusunda ele alacağımız son görüşler Karl Marx ve ondan sonra gelen Marxist, Materyalist düşünürlere ait olacaktır. Marx'ın tanımından yola çıkılacak olunursa, Marx için "kültür" kavramı; "doğanın yarattıklarına karşılık insanoğlunun yarattığı her şeydir" (Zvorkine, akt. Güvenç, 1974: 97). İnsanın yaratmış olduğu her şeyin yapısı, insan toplumunun yapısından başka bir şey olmamıştır. Marx'ın kültür tanımı birçok düşünüre göre, konunun sınırlarının genişletilmesi ve kültür sorunundan daha başka bir şey haline gelmesi gibi görülebilir. Ancak, kelimenin geniş anlamı ile kültür kavramının gerçekten de bu boyutta ele alınmasının daha yararlı olacağı görülmektedir. Marxist açıdan bakıldığında "kültür" kavramı, kültürün özgül belirlenimine odaklanmıştır. Bir soyutlama olarak "kültür" kavramının ancak sınıfsal yapı, ekonomik sistem, siyasal örgütlenme v.b. kavramlarla bağıntılı düşünüldüğünde bir anlam ifade edebildiği görülmüştür. Kültürü alet ve makine gibi maddi üretim araçlarından ayrı düşünmek de doğru bir yaklaşım olarak değerlendirilemez. Kültürel gelişimin nitelik ve niceliğini belirleyen sadece sanat, edebiyat, felsefe ya da din değil, aynı zamanda üretim ilişkileri ve üretim tarzıdır da. Buradan yola çıktığımızda "kültür" kavramını toplumsal bütün içinde yalnız üstyapıya ya da altyapıya indirgenmiş bir öğe olarak görmenin doğru sonuç vermeyecektir. Bu konuda Mehmet Ayhan (1978: 13) *Kültür Sorunu ve Kültür Teorisi* isimli makalesinde güzel bir örnek vermiştir:

> Örneğin, kültürü bir üstyapı öğesi olarak kabul eden bir kişi, elle çalışan bir kahve değirmeninin kültürel bir değeri olduğunu kabul ediyorsa, bunun bir değirmen olarak üretim aracı olduğunu görmemezlikten gelmesi gerekiyor.

> Veya tam tersi. Başka bir kişi, değirmeni bir üretim aracı, yani bir altyapı öğesi olarak görüyorsa, kültürel bir değer taşımadığını söylemek zorunda kalacaktır.

Mehmet Ayhan'ın örneği "kültür" kavramının, klasik altyapı-üstyapı ayrımına sığamayacağını göstermesi bakımından son derece önemlidir. "Kültür" kavramını bir üstyapı unsuru olarak ortaya atmak, kültürü sanatla özdeşleştirmeye kadar götürmüştür. Kültürün özellikle bir üstyapı unsuru olarak ele alınışı, maddi kültürün ve kültürün evrensel niteliğinin konu dışında tutulmasına yol açmıştır. Dolayısıyla böyle bir yaklaşım, kültürün gelişiminin sürekliliğinin inkâr edilmesi ve sınıfsal niteliğinin abartılması ile sonuçlanmıştır.

Tüm Marxist kültür araştırmaları içinde sosyolojik bir bakış açısına yaklaşan en önemli düşünür ise Leon Trotsky olmuştur. Trotsky'nin kültür tanımı aktif ve sınıfsal unsurların altını çizmiştir: "Kültür, insanoğlunun tarihi boyunca edindiği tüm bilgi ve becerilerin toplamıdır" (Trotsky, akt. Swingewood; 1996: 53).

Sovyet kültür incelemecileri ise genel olarak kültürün tanımlanmasında fikir birliğinde olmuşlardır. Sovyet kültür incelemecilerinden A.A. Zvorkine'in tanımı şöyledir:

> Varlık, toplumsal hayat ve düşüncenin ilişkilerini açıklayan temel Marxist ilkenin ışığında kültür, doğanın yarattıklarına karşın insan tarafından yaratılan herşey olarak tanımlanabilir. Fakat bu tanım çok geneldir. Kültürün içeriğinin ve toplumsal gelişim içinde aldığı yerin açıklanmaya ihtiyacı vardır (Zvorkine, akt. Ayhan; 1978: 14).

Materyalist kültür incelemecileri "kültür" kavramının maddi ve manevi olarak ikiye ayrıldığı konusunda hemfikir olmuşlardır. Marxizm ise onlara göre "kültür" kavramını maddi ve manevi değerlerin bileşkesi olarak ele almıştır. Sovyet kültür incelemecilerinden G. Arzakanyan'a göre; "Kültür incelemesi, toplumun maddi üretimi tarafından koşullandırılan kültürün üç anlamı -maddi, manevi, sanatsal- temsil eden, insani ve toplumsal eylemin başlıca eğilimlerini ayırt eder" (Ayhan, 1978: 14)

"Kültür" kavramına ilişkin iki temel yaklaşımın olduğunu düşünürsek, bunlardan birincisi (burjuva) idealist kültür anlayışıdır; ikincisi ise materyalist (maddeci) kültür anlayışıdır. İdealist kültür anlayışında ağırlık noktası, bütün toplumsal faaliyet alanlarında görülen ve özel olarak kültürel faaliyetlerde -dilde,

sanat tarzlarında, entelektüel etkinliklerde- kendini apaçık belli eden, bütün bir hayat tarzının kurulu ruhuna kaymıştır. Materyalist kültür anlayışında ise (yukarıda belirtildiği gibi) "kültür" kavramı, ancak insanın maddi varlık alanının belirleyiciliğinde, pratik etkinliğiyle, toplumsal çıkarlarını karşılayacak üretim ilişkileriyle beraber ele alınabileceği, yani kültürün tarihin bir ürünü olduğu, tarihsel-toplumsal gelişme yasalarına bağlı olduğu, tarihte belli bir toplumsal, ekonomik üretim tarzına karşılık geldiği ve ancak yine insanın toplumsal-pratik etkinlikleriyle geliştirilebileceği görülebilmiştir. Buradan şu sonuç çıkartılabilir; toplumların belli kültür düzeyleri, kültürel değerleri ve kültürel gerçekleri ancak kendi üretim tarzı, ilişkileri ve biçimiyle açıklanabilir.

Son olarak bir kültür tanımı yapılacak olursa: Kültür; dili, simgeleri, inançları, adet ve töreleri, toplumsal kurum ve kuruluşları, insanların giyim ve kuşamlarını, törenlerini, sanat eserlerini, üretimde kullandıkları aletleri, teknik ve yöntemleri de içermektedir.

4. MODERNLİK, İDEOLOJİ VE KÜLTÜR

Modernlik ve kültür ilişkisi oldukça önemlidir. Bu ilişki iki anlamda önemlidir. İlki, modernlikle birlikte kültürün geçirmiş olduğu evrim, ikincisi ise, kültürel modernlik adı verilen modernliğin kültürel boyutunun ön plana çıkarılmasıdır.

Öncelikle şu belirtilmelidir ki; kültür ve modern kavramları birbirlerine yakın kavramlardır ve Alman idealistlerinden bu yana kültür kavramı özgün bir yaşam biçimini ifade etmesi anlamında modern anlamını da taşımıştır. Kültürbilimci Herder'e göre bu durum, Aydınlanmanın düşünce sistematiğine aykırıdır ve evrensellik amacındaki Aydınlanmanın önünün kesilmek istenmesi olarak değerlendirilebilir. Çünkü Herder kültürün, insanlığın büyük, tek yönlü anlatısı olarak değil, her biri kendine özgü evrim yasalarına sahip bir dizi özgül yaşam biçiminin toplamı anlamına geldiğini belirtmiştir. Bu bağlamda Herder'in Avrupamerkezci kültür algılayışını tamamen reddettiği görülmektedir. Kültür ile

modern kavramları aynı anlamda kullanıldığında kültürün yalnızca Avrupa'ya özgü bir durummuş gibi gösterilmesi söz konusu olacaktır (Eagleton, 2005: 21).

Bauman'a göre modern çağda modern kültür hem modern varoluşu baltalamış hem de modern varoluşa hizmet etmiştir. Çünkü birini yapması demek diğerini de yapması demektir. Zorla olumsuzlama modern kültürün olumluluğu olarak değerlendirilmiştir. Modern kültürün işlevselliği işlev bozukluğudur. Modern güçlerin yapay düzenler için verdiği mücadele yapayın gücünün sınırlarını araştıran kültüre ihtiyaç duymaktadır (2003a: 20).

Erhan Atiker, Daniel Bell'in kültürel modernlikle ilgili görüşleri karşıtlık içermektedir. Bell'e göre kültür modernleşme sürecinde ekonomik yapıdan kısmen özerk bir konumda olmuştur. Bunun ekonomiye karşı bir zafer olduğunu belirten Bell'e göre kültür bu zaferinin farkına varamamıştır. Bununla birlikte ekonomiyi eleştirmeye devam etmiştir.

Modenist kültür burjuva değer yargılarına saldırmışsa da burjuva yaşam biçimi bir süre sonra geçerliliğini yitirmiş ve artık bu yaşam biçimini savunan kimse kalmamıştır. Aslında bu noktada kültürel modernliğin eleştirmesi gereken ve hatta çoğu kez de eleştirdiği nokta kitle kültürüdür. Çünkü kitle kültürü yüksek kültürü yozlaştıran en önemli sebeptir. Kültürel modernliğin eleştirdiği en önemli unsur kitle toplumunun içinde bulunmuş olduğu yaşam biçimidir. Modernlikle birlikte ekonomizmin egemenliği herşeyi pazara dökerken kültürü de pazarın bir parçası haline getirmiştir. Yani ekonomiyle birlikte kültür ticarileşmiş ve görsel ve yazınsal ürünler başta olmak üzere bütün kültürel ürünler bir ticaret nesnesi haline dönüşmüştür. Buradaki amaç elbetteki para kazanmaktır ve para kazanmak uğruna herşeyin satılmasının mübah olduğu bir toplumsal yapı oluşmuştur. Kültür de dahil olmak üzere herşeyin metalaşması sözkonusudur. Böylelikle yıllarca burjuva kültürü olarak bahsedilen kültür, kitle kültürünün bir parçası haline dönüşmüş ve meta olarak tüketilmiştir. Modernist kültür bütün bu olanlardan ekonomiyi sorumlu tutmuş ve modernliğin oluşturmuş olduğu bu çıkmazı eleştirmiştir. Bununla birlikte modernist kültür, kültüre ve topluma egemen olan her türlü akım ve düzene karşı yenilikçi bir biçimde toplumu devrimci bir biçimde değiştirmeyi amaçlamıştır (Atiker, 1998: 36-37-38-39).

Nietzsche'ye göre modern kültür, artık gerçek bir kültür değildir. Ona göre modern kültür, sadece, kültür üzerine bir bilgiden ibaret hale dönüşmüştür. Mitlerini yitirmesiyle ve kendini tarihte yeniden oluşturmasıyla, modern kültürün kendine ait hiçbir değeri kalmamıştır. Modern kültür tarafından yaşamın parçalanması modernliğin gerçek bir kültür yaratamamasının nedeni olarak gösterilmiştir. İnsanoğlunun iç doğası ile dış doğa birbirlerine karşıt olarak kılınmıştır. Bunun sonucu olarak da insan kişiliğinin zayıflaması kaçınılmaz hale gelmiştir. Bu duruma neden olarak ise modern bilincin, insanoğlunun çok da ihtiyaç duymayacağı şeylerin bilinmesi hususunda aktif olmasıdır. Böylelikle, insanoğlu, kendisini dönüştürecek, dışa etkide bulunabilecek güdülerinden mahrum kalmıştır. İç dünya dışa açılamayıp sadece içe kalmakla birlikte, iç dünya bir karmaşanın içine düşürülmüştür. Bundan dolayı insanoğlu dış dünyaya karşı çekingen davranmaya başlamıştır. Bu durum insanoğlunun soyut bir varlığa dönüşmesini ortaya çıkarmıştır (Demirhan, 1992: 73)

Modernlik kültürü parçalara ayırmıştır. Mesela yüksek kültür kitle kültürü gibi veya popüler kültür kitle kültürü gibi gelişmiş batı toplumlarındaki krizlerin, kültür ile toplumun birbirlerinden ayrılmasına kadar geri gittiğini söylenmektedir. Modernist kültür gündelik hayatın değerlerine sızmaya başlamıştır; canlı dünya modernizm tarafından bozulmuştur. Modernizmin güçleri nedeniyle, sınırsız bir kendinin farkına varma, otantik bir kendini duyumlama öz deneyimi isteği, aşırı uyarılmış bir duygusallığın öznelciliği hakim olmaya başlamıştır. Bu atmosfer, toplumdaki mesleki yaşam disipliniyle bağdaşmayan hedonistik motifleri serbest bırakmıştır, diyor Bell. Dahası, modernist kültür, ereksel ve akılcı yaşamın ahlaki temelleriyle bütün bütüne bir uyumsuzluk oluşturur. Bu yolla Bell, protestan ahlakın çözülmesinin (bir zamanlar Max Weber'i de rahatsız eden bir fenomen) sorumluluğunu "düşman kültürün" üzerine yıkıyor. Kültür, bu modern biçiminde, ekonomik ve yönetsel zorunlulukların baskısı altında rasyonelleştirilen gündelik hayatın alışkı ve erdemlerine karşı nefret hissi uyandırmaktadır.

> Kültürel modernliğin kendi açmazlarını da doğurduğu açıktır. Modernlik projesinden kuşkuya düşürücü motifler, topluma ilişkin (societal) modernleşmenin sonuçlarından bağımsız olarak ve kültürel gelişme perspektifi içinden doğarlar. Modernliğin zayıf bir eleştirisiyle, yeni-muhafazakar eleştiriyle, işimizi bitirmiş olarak, modernlik ve doğurduğu rahatsızlıklar hakkındaki tartışmamızı, kültürel modernliğin açmazlarına -ya postmodernizme çağrıda bulunup, modernlik öncesinin herhangi bir formuna geri dönüşü

öğütleyen ya da modernliği radikal bir biçimde kaldırıp atan konumlara bahane oluşturan konulara- değinen bir alana kaydırmama izin verin (Habermas, 1990: 45)

Modern toplum içinde birey için sürekli değişmeyle birlikte değerlerde aşınma sözkonusudur. Bununla birlikte teknolojik belirleyicilik ön plana çıkmıştır. Teknoloji o kadar ön plandadır ki, artık medeniyetin ve kültürün en önemli besleyicisi konumundadır. Modern insan teknolojinin ürünleriyle daha çok da makinalarla etkileşime girerek, temel amaç olarak ekonomiyi belirlemiştir. Modern toplumda ekonomi herşeyin önünde gelmektedir. Modernlik kültür ilişkisini düşündüğümüzde kültürün modern toplumda kendine özgü üretim koşulları mevcuttur. Artık kültür ekonomik sistemin vazgeçilemez bir parçası olduğundan, ancak endüstrinin bir parçası olduğunda değerlendirilebilir bir yapıya büründürülmüştür. Artık günümüzde modern kültür kurumları kar amacı gütmekte ve diğer ekonomik kurumlar gibi işlev görmektedirler. Yani pazar mekanizması burada ön plana çıkmaktadır. Endüstriyel kolaylıklarla üretilip, gereksinimleri karşıladığı ölçüde değer kazanmışlardır. Bu durumun birey üzerindeki etkisini Sadık Güneş (1995: 162) şöyle belirtir; "Kültürün bireysel içgüdüler sonucu bireyde oluşturduğu haz duygusu ile pazar tarafından bireye empoze edilen duygular arasında önemli bir fark doğmaktadır". Kültürün sanatsal olsun ya da olmasın estetik bir değer taşıması ve bireyin zevk ve beğenileri üzerinde etkili olması kaçınımazdır. Ama kültürün piyasa koşullarını dikkate alarak değer kazanması kültürün düzeyi, sunumu ve işlevi noktasında kafamızda soru işaretlerinin oluşmasına neden olur. Modern toplumda kültürün değerini belirleyen piyasa koşullarıdır. Artık kültürel üretimde estetik ölçü ortadan kalkmış ve ürünün başarılı olmasının anlamı çok satılması veya çok para kazandırması olmuştur.

Modern toplumda kültür doğanın insanileştrilmesi olarak tanımlanır. Örneğin bahçe asla doğa değildir ancak bir orman kendi halinde ve teknolojik belirlenim olmadan oluştuysa bu doğadır. Doğa bilinmeyinin ve kontrol edilemeyenin alanıdır. Kültür ise bir toplumsal üretim olarak bilinen ve uygulanabilen bir güvenlik alanıdır. İnsan modern dünyada kültür aracılığı kendini evinde hisseder (Bauman, 2003b: 65-68). Bu daha çok insanın doğayı sömürmesi olarak kodlanıp eleştirilmiştir. Bundan dolayı birçok çevreci harekette kapitalistleşme süreci doğayı sömürdüğü için

eleştirilmiştir. Çünkü kapitalist-modernist zihniyet için doğa temelde bir hammadde kaynağıdır. Doğanın kendinden bir varlığı söz konusu değildir. Araçsalcı bakış aracılığı ile deşifre edilmek istenen olgu budur.

Son olarak her ne kadar geleneksel kültür belirleyicive kuşatıcı bir yapıda olmuşsa da, bu durum modern kültürün yanında yine de az kalmaktadır. Çünkü modernlikle birlikte kültür üzerindeki belirleyicilik, hem coğrafi hem de etki boyutuyla genişlemiş bulunmaktadır (Güneş, 1995: 23). Hüsamettin Çetinkaya'nın modernlik kültür ilişkisine dair eleştirisi ise çok daha önemlidir. Çetinkaya'ya (2000: 9) göre; "Sanat ve kültür bir toplumun tinidir. Modern dünya, nesnelliğiyle, pozitivizmiyle, determinizmiyle, akılcılığıyla tinimizi yok etti" şeklinde ifade edilmiştir. Yani modern toplumla birlikte günümüzde ne kültürden ne de sanattan söz etmek mümkün değildir. Sanatın biçimselleşmesi, düşselliğini ve eleştirelliğini yitirmesi, teknolojiye mahkum hale gelmesi söz konusuyken, kültürün metalaşması, parayla alınıp satılan bir nesneye dönüşmesi söz konusudur.

Modernlik ile kültür arasındaki ilişkiye değindikten sonra ele alınması gereken bir diğer ilişki ise kültür ile ideolojiye aittir. Bu noktada kültür ile ideoloji arasındaki benzerlikler ve farklılıklar oldukça önemlidir. Raymond Williams'ın kültür tanımı, yaşam biçiminin tamamını kapsamış olmakla birlikte ideoloji kavramının da tanımları arasında yaşam biçiminin tümünü kapsaması yer almaktadır. Bu bağlamda her iki kavram da birbirlerini karşılamaktadır. Bu durumu Alemdar ve Erdoğan (1994: 179) "nasıl tarif edilirse edilsin kültür değişen ölçüde ideolojiktir" biçiminde değerlendirmiştir. Bu bağlamda ideolojiyle kültür kavramlarının tanımları bir noktada birleşmişlerdir.

Modernlikle birlikte kapitalist endüstrileşmenin gelişimine koşut olarak gerçekleşen kültürel değişimler ideolojilerin oluşup gelişmelerini sağlayacak bir ortam yaratmışlardır. Ama bu durum çok sürmemiştir. Bu alanda daha sonraki gelişmeler, özellikle liberal ve tutucu aydınların düşünceleri bağlamında, ideoloji olarak izmlerin sonunun geldiğine dikkatleri çekmiştir. Yani artık 1950 sonrası batı toplumunda ideolojilerin sonunun geldiği tezi yaygın bir biçimde tartışmaya açılmıştır. Özellikle ideolojiyi sadece siyasal bir doktrin olarak ele alan veya siyasal inanç, tutum ve siyasal simgesel sistemle sınırlandıran düşünürler dikkatlerimizi

gündelik yaşamın farklı yapıları içinde egemenliğin kurulması ve tutulması noktasında simgesel biçimlerin kullanıldığı diğer alanlardan farklılaşmaya yol açmıştır. Böylelikle ideoloji ve kültür ilişkisi dar bir çerçeveye sıkıştırılmak zorunda kalmıştır.

Althusserci bağlamda kültür ile ideoloji ilişkisine bakıldığıında kültürün ideolojik karakterinin daha ön plana çıktığı görülmektedir. Althusser'e göre kültür ve kültürel ürünler devletin ideolojik aygıtları arasında yerini almıştır. Kültürel ürünler rıza ve hegemonya ilişkisine dayalı olarak insanları varolan sistemin içinde tutma yollarını arama ve sürdürme noktasında önemlidir. Böylelikle kültürün ideolojik boyutuna dikkat çekilmek istenmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

ELEŞTİREL TEORİ: KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE İDEOLOJİ

1. ELEŞTİREL TEORİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Frankfurt Okulu olarak da bilinen Eleştirel Teori ile ilgili ayrıntılı bir çalışma yapmak ya da okuyanları bu Okulla ilgili eksiksiz bilgiyle donatabilmek, Okulun tarihsel gelişimini açıklayabilmek ya da yazmak bu tezin sınırlarını aşacaktır. Bu nedenle Frankfurt Okulu'nun tarihsel gelişiminin daha çok konumuz ilgilendiren yönleri üzerinde durulmaktadır.

Resmi adıyla Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü gayrı resmi veya daha bilinen adıyla Frankfurt Okulu ya da Eleştirel Teori 20. yüzyılın en önemli düşün hareketlerinden birisini oluşturmaktadır. Sadece bir hareket olarak kalmamış aynı zamanda bir gelenek oluşturma noktasına kadar gelmiştir. Toplumsal Araştırmalar Enstitüsünün, Frankfurt Üniversitesine bağlı olarak kurulmuş olması Enstitü'nün Frankfurt Okulu[11] olarak adlandırılmasındaki en önemli ve geçerli nedendir. Bununla birlikte kimi çevreler de Toplumsal Araştırmalar Enstitü'nün adını Eleştirel Teori olarak ifade etmişlerdir. Aslında Eleştirel Teori, Frankfurt Okulu teorisyenlerinin genel adı olmakla birlikte Max Horkheimer'ın 1937 yılında yazmış olduğu *Geleneksel ve Eleştirel Kuram* adlı kitabından esinlenerek oluşmuştur (Kejanlıoğlu, 2005: 25, Slater, 1998: 61, Wiggershaus, 1994: 5). Aynı yıl Herbert Marcuse, *Felsefe ve Eleştirel Teori* adlı makalesiyle Horkheimer'ın makalesine eklemeler de bulunmuştur. Bununla birlikte Toplumsal Araştırmalar Enstitüsünün üyeleri kendi teorik konumlarını ortaya koymak amacıyla "Eleştirel Teori" adını benimsemişlerdir. Bu konuyla ilgili *Frankfurt Okulu* adlı çalışmasında Sezgin

[11] Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün Frankfurt Okulu olarak adlandırılması, Enstitünün çeşitli üyelerini kapsamakla birlikte, Enstitü üyelerinin bir kısmının 1960'lı yıllarda Frankfurt'a dönmesiyle kullanılmaya başlamıştır. Frankfurt Okuluyla ilgili Phil Slater da kavramın sonradan kullanıldığını belirtmekle birlikte, "önceki dönemi de kapsayan gevşek bir terimdir " ifadesini kullanmıştır (Slater; 1998:61).

Kızılçelik şu yargısını belirtmektedir; "Öz olarak, Frankfurt Okulu hem bir grup entellektüeli hem de özgür bir toplum teorisini, eş deyişiyle "Eleştirel Teoriyi" belirtmektedir" (2000: 4).

Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü 1920'lerin başından itibaren Almanya'da yükselmeye başlayan sol radikal çevrelerin oluşturmak istedikleri akademik kurumsallaşma uğraşlarının sonucunda doğmuştur. Douglas Kellner'in deyimiyle Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü Almanya'da kurulan ilk "Marxist Enstitü" olma özelliğine sahiptir (2006: 136). Hatta Martin Jay (1989: 26), Enstitü'nün adının "Marxizm Enstitüsü" olarak düşünüldüğünü ama daha sonradan tahrik edici olacağı düşünüldüğü için vazgeçildiğini yazar. Kellner'in de belirttiği gibi Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü kuruluşundan itibaren Marxist bir çizgidedir. Hatta Eagleton' a göre Enstitü, kapitalizmin devrimle yıkılabileceğine inanmış Marxist bilimi desteklemek için kurulmuştur (Eagleton; 2006: 94). Marxizmin, Enstitü'nün kuruluşundan itibaren çok önemli bir etkisi olmuştur. Ama bu noktada dikkat çekilmesi gereken bir nokta daha vardır ki o da Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü içinde birçok Marxist olmasına karşın, teorik olarak homojen bir Marxist Enstitü olmamıştır (Spurk, 2008:19-20).

Enstitü'nün kuruluş amaçlarından en önemlisi; sosyalizmin tarihinde yeni bir çıkış noktasının bulunulması gerekliliğidir (Kellner; 2006:136). Bununla birlikte işçi hareketleri ve kapitalist, sosyalist ekonomileri olduğu kadar burjuvazinin toplumsal kurumlarını ve sosyo-kültürel yaşmını da inceleyerek Marxizmi geliştirmeyi amaçlamıştır. Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün (Frankfurt Okulu'nun) Marxizm anlayışını ele alırken Kellner'in tanımlaması çok önemli bir yer tutar. Kellner'a (2006: 149) göre:

> Frankfurt Okulu'nun Marxizm'i[12], en iyi biçimde Lukács ve Korsch (ve İtalya'da Gramsci) tarafından geliştirilen eleştirel yeni-Marxizm'in bir parçası olarak tanımlanabilir. Kimi zaman Batı Marxizm'i ya da Hegelci Marxizm olarak betimlenmesinin nedeni onun Marxizm'in Hegelci kökleriyle ilgilenmesi ve Kautsky, Bernstein, Plekhanov ve Lenin'in Felsefe Defterleri'ni okumayan ya da görmezlikten gelen Sovyet Marxistleri'nin pozitif bilimselciliğine karşı diyalektiği uygun bir yöntem olarak vurgulamasıdır.

[12] Orjinal metinden yapılan çeviride de "Marxizm", yine "Marxizm" şeklinde yazılmaktadır.

Okulun ortaya çıkışında tarihsel ve toplumsal gelişmeler son derece önemli bir yere sahiptir. Bu noktada I. Dünya Savaşı sonrasının Avrupa ve Almanya'sına bakmak gerekmektedir.

I. Dünya Savaşının toplumsal etkileri son derece önemlidir. Çünkü bu savaş toplumsal bağlamda değerlendirildiğinde, dünya üzerinde yaşayan halklar üzerinde çok önemli değişimlere sebep olduğundan, var olan yapıları bozuma uğratan ve dönüştüren bir etkiye sahip olmuştur. Özellikle entellektüeller ve aydınlar bu süreçten oldukça etkilenmişlerdir. Diğer taraftan bu değişim ve dönüşüm noktasında ele alınması gereken en önemli konu ise, sosyalist hareketin Doğu'da zafer kazanmasıdır. Çünkü merkezi Avrupa'da bulunan sosyalist hareket, Batı Avrupa'da dramatik bir yenilgiyle karşılaşırken (Alman Devrimi -1918-1921), 1917 yılında Rusya'da gerçekleşen Bolşevik Devrimi, Avrupa'daki entellektüel ve aydınlar üzerinde bir ikilem oluşturmuştur. Birinci Dünya Savaşından çıkan Weimar Almanya Cumhuriyeti'nin içinde bulunduğu durum ve savaşın hemen sonrasında oluşan işçi ayaklanmaları aydın ve entelektüel çevrenin kafasını iyice karıştırmıştır. Bu kafa karışıklığı Almanya'da yaşayan birçok düşünür ve entelektüelin de kendilerine bir yön çizebilmeleri noktasında öngörü içinde bulunamaz durumda kalmalarına neden olmuştur (Spurk, 2008: 17). Bunun sonucunda Martin Jay (1989: 21), Alman aydın ve entelektüellerinin önlerinde üç seçeneğin olduğunu ve bu üç seçenekten birisini benimsediklerini belirtmiştir;

-Ilımlı sosyalistleri ve onların kurdukları Weimar Cumhuriyeti'ni desteklemek, dolayısıyla Bolşevik Devrimini, Rusya deneyimini hiç olmamış gibi kabul etmek ya da unutmak,

-Moskova'nın öncülüğünde Almanya'da yeni kurulmuş olan Komünist Partisi'ne katılmak ve böylelikle Weimar Cumhuriyeti'nin oluşturduğu burjuvaziyle uzlaşma eğiliminin tamamiyle dışında kalıp, onu eleştirmek

-I. Dünya Savaşının ve savaş sonrası dönemin ortaya çıkarmış olduğu kopmayı, Marxist varsayımlardan radikal bir kopuş olarak değerlendirmek..

Son seçenek Marxist harekete yeni bir açılım getirmek için yapılmış bir çalışmanın ürünü olmuştur. Marxist teorinin geçmişteki yanlışlarını anlayıp,

açıklayabilmeyi ve aynı zamanda gelecek için de bu yanlışlara düşmeyecekleri bir eylem çizgisini sürdürebilmeleri için, temelde yer alan düşünsel dayanakların yeniden gözden geçirilmesini öngörmüştür. Bu noktada daha önce çok fazla ele alınmamış olan Marx'ın felsefi geçmişi ön plana çıkarılmak istenmiştir.

Alman aydın ve entelektüeller bu üç seçenekten kendilerine uygun olanları tercih etmişler ve bu bağlamda örgütlenmişlerdir. Oysa. Enstitüyü kuracak olan aydın ve entelektüeller ise tam anlamıyla ne yapacaklarını kestirebilecekleri bir politik bir yönelim içinde yer alamamışlardır. Ama bununla birlikte bir politik yönelimin ve bir arada birlikte bişeyler oluşturamamanın eksikliğini de hissetmişlerdir. Toplumsal bağlamda ele alındığında bu entelektüel grup, kendilerini üç nedenle arada bulunma zorunluluğu içinde görmüştür. Jan Spurk, *Toplumsal Aklın Eleştirisi* adlı kitabında bu üç nedeni şöyle sıralar (2008:17-18):

-Almanya'da sosyalist devrimin yenilgisi ve bunun sonucu olarak devrimci işçi hareketinin çöküşüyle birlikte, Weimar Cumhuriyeti'nin burjuva toplumunun liberal ve demokratik biçimi olarak istikrar kazanmasının imkansızlığı;

-Rusya'da Bolşevik hareketin başarı kazanmasının ardından devrimci yapının gittikçe büroktatik bir yapıya dönüşmesi;

-Son olarak da Almanya ve diğer Avrupa ülkelerinde Faşist hareketlerin yükselişe geçmiş olması

Bu üç neden, Toplumsal Araştırmalar Enstitüsünü kuracak olan aydın ve entelektüellerin, Martin Jay'in de belirtmiş olduğu üç seçenek arasından üçüncüsünü seçmelerinde önemli bir etken olmuştur. Çünkü Jay'in belirtmiş olduğu ilk iki seçenek yani, Weimar'ın sosyal demokrat reformculuğunu ve Rusyada'ki Bolşevik Devrimi'nden herhangi birisini tercih etmek, Enstitüyü oluşturacak aydın ve entelektüel grubun amaçları arasında yer almamıştır. Enstitü kuruluşundan itibaren Weimar'ın sosyal demokrat reformculuğunu da, Rusya'daki Bolşevik Devrimin giderek bürokratik bir yapı kazanmasını da reddetmiştir (Touraine, 2004: 172).[13]

[13] Touraine Modernliğin Eleştirisi adlı kitabında Enstitüyü oluşturan isimlerin Bolşevik Devrimini reddettiğini yazmıştır. Oysa Douglas Kellner ise; Enstitüyü oluşturan aydın ve entelektüellerin Bolşevik Devrimini coşkuyla karşıladıklarını ve desteklediklerini yazmaktadır (Kellner; 2006:137). Bu konuyla ilgili yapılan araştırmalarda ise; Devrimin giderek bürokratik bir yapıya bürünmesi üzerine bu coşku ve desteklerinin yerini karamsarlığın aldığı görülmektedir.

Onun yerine; “Marxist teorinin/kavramların çok sıkı bir şekilde yeniden değerlendirilmesi, eş deyişiyle Marx’ın görüşlerinin kökten bir biçimde gözden geçirilerek yenilenmesi, Marxizmin çağdaş deneyim ve koşulların ışığı altında canlandırılması gerekliliğinden hareket etmiştir” (Giddens, 2000: 402).

Yani Enstitü’nün kuruluş nedenleri gözden geçirildiğinde en önemlisinin, Marxist teorinin yeniden ele alınıp değerlendirilme zorunluluğu olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu noktada Enstitü’nün ilk üyelerinin Marxizme derinden bağlı olduğunu belirtmek gerekmektedir. Ama bu bağlılık Marxizmin yanlışlarını eleştirmemek anlamına gelmemektedir. Bu sebeple Enstitü üyelerinin dikkatini çeken en önemli nokta, Marx’ın felsefi geçmişinin çok fazla ön plana çıkarılmamasıdır. Üyeler ilk olarak bu konuya ve teorinin praxis ile olan bağlantısına eğilmişlerdir.

Yukarıda belirtilen bütün bu olumsuz koşullara rağmen, Almanya ve Avrupa’daki birçok aydın ve solcu entelektüel ne Almanya’daki sosyal demokratları desteklemiş ne de Rusya’daki Bolşevik Devrimi’nin gidişatını Marxizmle bağdaştırmıştır. Yeni bir yol arayan bu aydın ve entelektüeller Batı Marxizmini canlandırmak ve ona işlerlik kazandırmak, gerçek bir Marxizm oluşturmak amacıyla, 1922 yılında“Birinci Marxist Emek Konferansı”[14] adlı konferansı düzenlemişlerdir. Konferansa, çoğu doktora düzeyinde olan ve aynı zamanda Komünist Parti üyelikleri bulunan entelektüellerden Georg Lukács, Karl August Wittfogel ve Rose Wittfogel, Friedrich Pollock, Julian ve Hede Gumperz, Richard and Christiane Sorge, Eduard Ludwig Alexander ve Gertrud Alexander, Béla Fogarasi ve Kuzuo Fukumoto[15] katılmıştır (Wiggershaus, 1994: 15). Batı Marxizmini canlandırdıkları noktası tartışmalı bir konu olsa da, konferansın en önemli yararının, kimi kaynaklara göre 1923 yılında kimilerine göre ise 1924 yılında Frankfurt Üniversite’sine bağlı olarak

[14] “Birinci Marxist Emek Konferansı” adı kimi kaynaklarda “Marxist Çalışma Haftası” (Wiggershaus, 1996: 14; Kejanlıoğlu, 2005: 27) kimilerinde ise “Birinci Marxist Çalışmalar Haftası” (Jay, 2005: 24) olarak geçmektedir.

[15] Bu isimlerin çoğu Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü ile organik bir bağ içinde olmuştur. Özellikle Enstitünün ilk yıllarında Grossmann, Riazanov, Karl Korsch ve Georg Lukács’ın yazmış olduğu makaleler Enstitünün dergisinde yayınlanmıştır. Böylelikle Perry Anderson’un deyimiyle Enstitü, “Yirmilerde Marxizm içinde karşılaşan ‘Batılı’ ve ‘Doğulu’ akımların buluşma merkezi olmuştur. Sonuçta bu yayın organı iki savaş arası Avrupa’sında Marxist teorinin bir bütün olarak evrimi bakımında büyük önem taşıyan bir yörüngeye oturmuştur” (Anderson; 1982: 54).

kurulmuş olan Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü (Instut fur Sozialforschung)'nün kuruluşu olduğu tartışmasız bir gerçektir.

Felix Weil[16] Enstitü'nün kuruluşunda maddi anlamda en önemli katkıyı sunmuş isim olmakla birlikte, Enstitü'nün faaliyete geçmesini sağlamıştır. Her ne kadar Felix Weil maddi anlamda büyük destek vermiş olsa doktora düzeyinde birisi olduğundan Enstitü'nün başına bir profesör bulmak zorunda kalmıştır. 1920 yılında iktisat dalında profesörlüğe hak kazanan ve 1922 yılında Frankfurt Üniversitesi'nde profesör olması teklif edilen Gerlach, Weil ile birlikte hareket etmiş ve Enstitü'nün kurulması projesinde Weil'i yalnız bırakmamıştır. Gerlach Enstitü için ideal bir müdür adayı olarak düşünülürken 1923 yılında ani ölümü sonucu Enstitü'ye yeni bir müdür arayışı başlamıştır. Müdür adaylarından ön plana çıkan isimlerden birisi de Mayer'dir. Öncelikle Engels ile ilgili yazmış olduğu biyografisiyle ünlenen Gustav Mayer düşünülmüş ama daha sonra Mayer'in politik konumu değerlendirilerek vazgeçilmiştir. Mayer'den sonra başvurulan isim ise Viyana Üniversitesinde Siyasal ekonomi profesörü olarak 1909 yılından itibaren çalışan Avusturyalı ünlü Marxist tarihçi Carl Grunberg olmuştur (Wiggershaus; 1994: 22). Böylelikle sonradan adına "Frankfurt Okulu" ya da "Eleştirel Teori" diyeceğimiz Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün Carl Grunberg'in başkanlığında kuruluşu gerçekleşmiştir.

Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nde kuruluşundan (1923), 1970 yılına kadar geçen süreç içinde hem Enstitü'nün hem de üyelerinin çalışma ve ilgi alanlarında çeşitli değişmeler ve dalgalanmalar olmuştur. Bundan dolayı 47 yıllık süreç içinde Frankfurt Okulu ile ilgili anlamlandırmalar yapabilmek için okulu çeşitli dönemlere ayırmak gerekmektedir. Diğer taraftan Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü ile ilgli çalışma yapan düşünürlerin ya da tarihçilerin anlaşabildiği kesin bir dönemlendirme de söz konusu değildir. Ama hemen hepsinin o dönemlerle ilgili yapmış oldukları analizler birbirine benzemekte ve birlikte önemli bir kısmının Enstitü'nün tarihini dört döneme ayırarak inceledikleri görülmektedir.

Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün tarihsel gelişimi ya da dönüşümü anlamında I. Dönem adıyla anılan dönem, 1923 yılında Carl Grunberg'in

---

[16] Felix W eil, doktora tezini ünlü felsefeci Karl Korsch'un yönetiminde sosyalizmin uygulanmasında karşılaşılan pratik sorunlar üzerine yapmıştır. Bununla birlikte Weil, Birinci Marxist Emek Konferansını da düzenleyenler arasında yer almaktadır. (Bağce; 2006:7)

Enstitü'nün başına geçmesiyle başlamış ve Slater'a göre 1930 yılında, Tom Bottomore'a göre 1933 yılında sona ermiştir. Bottomore bu dönemi Marxizmin başat olduğu yıllar olarak değerlendirirken, tekil anlamda bir Marxist kavramından bahsedilemeyeceğinin de altını çizmiştir (1989: 9). Grunberg'in Enstitü müdürlüğü ise altı yıl sürmüştür. 22 Haziran 1924 yılında Enstitü'nün binasının tamamlandığı ve resmi kuruluşunun gerçekleştiği gün Grunberg açılış bildirisini okuyarak Enstitü'nün bundan sonra izleyeceği yol ve yöntem hakkında bilgiler vermiş, Enstitü'nün kurulma sebebini ve diğer Enstitülerden farklarını açıkça ortaya koymuştur. Grunberg, Alman üniversitelerinde Marxist olduğu herkesçe bilinmesine karşın profesörlüğünü alabilen ilk bilim adamı olmuştur. Bununla birlikte Sezgin Kızılçelik'e (2000: 16) göre Grunberg'in düşün yönelimini ve tüm kimliğini belirleyen "Ortodoks Marxizm"dir. Marxist olduğu herkesçe bilinen, Marxizm ve işçi hareketi konusunda çalışmalarda bulunan Grunberg'in açılış bildirisinde ele aldığı konuların başında –doğal olarak-Marxizm gelmiştir. Grunberg, Enstitü'nün program, içerik ve teorik temelinin Marxizm olacağını açıkça ifade etmiştir. Marxizmin ilkelerini esas rehber ilkeler olarak görmekle birlikte, Marxizmin felsefi bir sistem ve bilimsel araştırma yöntemi olarak, toplumun yapısını analiz etme hususunda kullanılmak zorunluluğunun altını çizmiştir. Grunberg'in belirttiği analiz yöntemi olarak materyalist analiz yöntemi çok yalındır. Materyalist analiz; ona göre, daha çok tümevarımcıdır ve elde edeceği verilerin zaman ve mekan içerisinde evrensel bir geçerlilik iddiası yoktur. Grunberg'e göre Marxizm dogmatik değildir, bununla birlikte ebedi yasaların peşinde de olmamıştır (Jay, 1989: 31). Grunberg'in dikkat çektiği bir diğer kavram ise materyalist tarih kavramıdır; Bottomore (1989: 9), Grunberg'in bu konuda; "Materyalist tarih kavramının ne bir felsefi sistem olduğunu ne de olmayı amaçladığını... Nesnesinin soyutlamalar olmayıp, gelişme ve değişme sürecindeki verili somut dünya olduğunu" ileri sürdüğünü belirtmiştir.

1924 yılından 1930 yılına kadar Enstitü'nün müdürlüğünü yapmış olan Grunberg döneminde Enstitü'de bulunan üyeler arasında Rose Wittfogel, Friedrich Pollock ve Henryk Grossmann ön plana çıkmıştır. Bu dönemde yapılan çalışmalar, ekonomipolitik, kapitalizm, sosyalizm, planlı ekonomi gibi konular içermiştir. Grossmann'ın 1926-1927 yıllarında Enstitü'de verdiği derslerin derlemesi olan ve 1929 yılında basılan *Kapitalist Sistemde Çöküş ve Birikim Yasası* adlı çalışmasıyla

kapitalizmin ekonomi yönelimlerine ilişkin çözümlemelerini geliştirmiş ve ekonomipolitiğin Marxist eleştirisinin sorunsuz kabul edilemeyeceğini belirtmiştir. Bununla birlikte Pollock, *Sovyetler Birliği'nde İktisadi Planlama Deneyleri 1917-1927* adlı çalışması yine 1929 yılında yayınlanmıştır. Pollock'un çalışması planlı ekonomiye geçişi enine boyuna irdelemekle birlikte Slater (1998: 24), Pollock'un çalışmasını şöyle değerlendirmiştir:

> Bu ilk kitabın önemli bir meziyeti vardır: Sovyetler Birliği'ndeki ekonomik gelişmeler soyut bir biçimde değil, proletarya diktatörlüğünün ortaya çıktığı toplumlsa-ekonomik koşullarla bağıntılı olarak ele alınmaktadır. Bu sırada Pollock bu somut tarihsel deneyimin ışığında Marxizmin komünizm kavramını yeniden incelemiştir.

Grunberg döneminde tamamlanması planlanan ancak 1931 yılında Grunberg öldükten sonra basılabilinen Rose Wittfogel'in *Çin'de Ekonomi ve Toplum* adlı ampirik çalışmasıdır. Wittfogel'in çalışması Pollck'un çalışmasına benzemekle birlikte ele aldığı ülke Çin'dir. Rose Wittfogel bu çalışmasıyla birlikte Asya tipi üretim tarzı çalışmasını da bitirmiştir. Grunberg'in Enstitü müdürlüğü süresince ekonomiyle ilgili çalışma yapmayan ya da ekonomi tandensli olmayan tek isim Leo Lowenthal'dir. 1926 yılından itibaren Enstitü'den burs almaya başlayan Lowenthal'in ilgi alanı ise ondokuzuncu yüzyıl Alman romanlarının sosyolojisidir (Wiggershaus; 1994: 31). Enstitüde yer alan bir diğer önemli isim ise; Max Horkheimer'dır. Grunberg sonrasında Enstitü'nün yapısında derin değişiklikler yapacak isim olan Horkheimer, Felix Weil ve Enstitüdeki diğer üyelerin de anlaşması üzerine 1930 yılından itibaren Enstitü'nün yeni müdürü olacaktır (Wiggershaus, 1994: 37).

Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü açısından ikinci dönem, gerçek kimliğe kavuşulması bağlamında son derece önemlidir. Grunberg'in 1927 yılında kalp krizi geçirmesi sonrasında Enstitü'nün işlerini fiili olarak Pollock yürütmüştür. Grunberg 1929 yılında Enstitü müdürlüğünden ayrılmak istediğinde yerine geçme konusunda üç isim ortaya atılmış bu üç isimden Weil'in profesör olmak istememesi ve eskiden olduğu gibi Enstitü'nün mali işleriyle uğraşma isteğini belirtmesi, Pollock'un isteksizliği sonucunda 1930 yılında Max Horkheimer'a Enstitü müdürlüğü yolu açılmıştır (Kızılçelik, 2000: 22).

Horkheimer ile birlikte Enstitü yeni bir döneme girmiştir. Callinicos bu dönemin temel olarak, Enstitü'ye akademik bir kimlik verme girişimi olduğunu ve aslında bu durumun daha evrensel bir süreci, işçi sınıfı hareketinden kopan ve akademik filizoflarca yönlendirilen "Batılı Marxizm"in ortaya çıkışının belirtisi olarak yorumlanması gerektiğini belirtmiştir (Callinicos, 2005: 366). Bottomore ise bu dönem için; "Enstitü'nün etkinliklerini yöneten bir ilke olarak yeni-Hegelci eleştirel kuramın ayırt edici fikirlerinin ortaya konulduğu Kuzey Amerika'daki 1933 ve 1950 arasındaki sürgün dönemiydi" (Bottomore; 1989: 9) diyerek 1933 ile 1950 yılları arasında geçen süreyi Enstitü'nün ikinci dönemi olarak belirtmiştir. Kellner ise 1930 ile 1940 arasında geçen süreyi Enstitü'nün ikinci dönemi olarak belirtmekle birlikte bu dönemin Faşizm'den Kapitalizme sürgün dönemi olduğunu belirtmiştir. Martin Jay ise Horkheimer'ın 1930 ile 1933 yılları arasındaki dönemiyle 1933 ile 1950 yılları arasındaki sürgün yıllarını ayırmıştır. Genel olarak Enstitü'nün ikinci döneminin 1930 ile 1950 yılları arasında geçen süre olarak belirtmek yanlış olmayacaktır.

Horkheimer'ın Enstitü ile bağı Enstitü'nün kuruluşundan itibaren gelişmiş olmakla birlikte buna rağmen ilk yıllarda Enstitü'nün önde gelen üyeleri arasında yer almamıştır. 1925 yılında Frankfurt Üniversitesi'nde doçent olan ve 1926 yılında prefesörlük tezi kabul edilen Horkheimer, Felsefe ve Toplum Felsefesi profesörü olarak Enstitü'de görev almaya başlamış ve nihayet 1930 yılında Enstitü'nün başına geçmiştir. Enstitü'nün başına geçtiği gün yapmış olduğu açılış konuşmasının başlığı bu noktada önemlidir; "Toplum Felsefesi'nin Bugünkü Durumu ve Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün Amaçları". Horkheimer'ın yapmış olduğu açılış konuşmasında, Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün izleyeceği metodolojik programı ve sosyal teori anlayışını belirlemiştir. Konuşmayı Slater (1998: 32) şöyle yorumlamaktadır:

> Konuşma, toplum felsefesinin genel kavranışını, insanların kaderinin yalnızca onların bireyler olarak değil, bir topluluğun üyesi olmaları sıfatıyla da yorumlanışı olarak özetlemişti. Söz konusu disiplinin konusu, neredeyse bir bütün olarak insanlığın tüm maddi ve manevi kültürünü kapsıyordu.

Horkheimer konuşmasında toplum felsefesinin o günkü durumunu anlatmak amacıyla toplum felsefesinin tarihine eğilip konuyu bir düzleme oturtmaya

çalışmıştır. Bireyden başlayarak toplumun oluşumunu ele alan Horkheimer, öncelikle birey sorunu üzerinde durmuştur. Ama salt bireyi incelediği anlamına gelmemektedir. Bu noktada Kellner (2006: 142-143), Horkheimer'ın izlemiş olduğu yöntemi şu şekilde belirtmektedir:

> Toplumsal felsefenin başat okulları, ya bireyi temel araştorma birimi olarak ele alıp Kant'ı izlemişler ya da devlet, topluluk, ulus, sınıf ya da ırk gibi kişilik üstü bir varlığı toplumsal kuramın gerçeklik alanı olarak kabul etmişlerdir. Horkheimer ve arkadaşları diyalektik olmayan bu türden kavramların aşılması ve bu türden kavramların aşılması ve toplumsal kuramın konusu olarak ne soyut yalıtılmış bir bireyi ne de nesnelleştirilmiş bir toplumsal totaliteyi kabul eden, birey ile toplum arasındaki etkileşimin toplumsal kuramının geliştirilmesi fikrinde birleşirler. O halde toplumsal felsefe, 'bireyle toplum arasındaki ilişkiyi, kültürün anlamını, toplumsallaşmanın temelini ve toplumsal yaşamın bütüncül yapısını' bütüncül olarak kavramaya çalışır.

Horkheimer'a göre toplumsal felsefe; her şeyden önce, insanların toplumsal yaşamıyla, devlet, kanunlar, ekonomi, din, yani insanın oluşturmuş olduğu tüm maddi ve manevi kültürel birikimiyle ilgilenmiştir ve bunları incelemiştir (Horkheimer, akt. Kellner, 2006: 141). Yani toplum felsefesi insanların toplumsal yaşamının içine yerleştirerek anlaşılabilecek fenomenlere yani insanlığın bütün maddi manevi kültürüne eğilir. Bu felsefe Alman İdealist felsefesinin mirasçısı konumundadır, bir birey anlayışı üzerine temellenmekle birlikte buradaki varlık özerk bir kişinin projesinin damgasını taşımaktadır. Bu bağlamda; Kant'a göre, toplum felsefesinin çıkış noktası akıllı öznedir. Buradaki birey ampirik bir birey değildir, ama onun kültür yaratıcısı faktörlerini akıllı her varlığın ruhunda, karakterinde analiz etme hevesidir. Hegel ise Kantçı anlayıştan kopuşu temsil etmektedir. Bireyin kendisiyle kurmuş olduğu ilişkiyi içe bakıştan bağımsızlaştırmaktadır. "Bundan böyle, öz arayışı, kültür yaratıcı ve özerk özneyi, özün nesnel bir biçim edindiği tarihi içinde sorgulamak olacaktır" (Spurk, 2008: 37). Böylelikle, nesnel tin, evrensel diyalektik mantığı ifade etmektedir, bu noktada bu durumun Kantçı içe bakışla bir ortaklık arz ettiği söylenemez. Bireyin özü bireysel yaşamda değil, parçası olduğu bütünlüğün yaşamı içinde ifade bulmaktadır. İşte tam da burası Hegel'in toplum felsefesi açısından açmış olduğu çığırı göstermektedir. Ona göre nesnel tinden kaynaklanan aklın sonu, somut fikirlerle ve halkın tiniyle gerçekleşir" (Spurk, 2008: 37). Bireysel çıkar, Aydınlanmacıların, özellikle

Fransızların, ya da İngiliz liberalizminin ifade ettiği gibi tarihsel sürecin motor gücüdür. Onlar açısından tarih ancak çıkara dayalı eylemlerden oluşmuştur. Bundan sonra nesnel tin ancak hileyle gerçekleşebilmektedir.

Horkheimer, Hegel'den Kantçı içebakışın aşılmasını almıştır; çünkü bireyin özü, yani tözsel olan, bütünlüğün içinde tezahür eder. Hegel açısından içinde yaşanılan kolektif bütünlüğün felsefesini yapmak söz konusudur, yani bu durum, bir toplum ve kültür yaratma felsefesidir. Hegel'in bahsettiği nesnel tin, aklın çelişkilerle dolu bir biçimde halkların tininin somut ideaları arasındaki tartışma ve çekişme içinde gerçekleşmiş olmasıdır. Nesnel tin, gerçekleşmek için halkların, politikacıların, askerlerin eylemlerinden yararlanmaktadır. İşte aklın hilesi denen şey tam da bu noktada devreye girmiştir. Bütünlük bireyler arasındaki çatışmalı ilişkiyle yaratılmıştır. Bireyler kendi çıkarlarına hizmet etmek ve hedeflerine erişmek için aralarında bağlar kurmuşlardır. Bundan sonra özgürlük bir yandan onların çıkarlarının tatminiyle, diğer yandan da bu kısmi uyum durumunun devletin garantisinde olmasıyla yakından ilişkisi var olmuştur (Spurk, 2008: 38).

Horkheimer, nesnel tinin 20. yüzyılın ortalarına doğru yeni bireyci toplum karşısında kendini var edemediğini ve silindiğini saptamıştır. Böylelikle bundan sonra toplumsal istikrarı sağlayan birey çıkarlarının uyumu içinde inanç egemenliğini sürecektir. Bununla birlikte toplumsal felsefe bilimcilik ve pozitivizm karşısında erimiş ve bundan sonra bireysel varoluş ile özgürlük arasındaki dolayımı açıklamak için toplumsal felsefeye ihtiyaç duyulmayacaktır. Pozitivist felsefedeki teknik ve sanayi alanındaki ilerlemeler onun yerini alacaktır. Horkheimer da toplumsal felsefenin pozitivizmle girmiş olduğu polemik sonucunda kaybolup gittiğini ve bir gerçeklik saptayamadığını belirtmiştir. Bundan dolayı da başka disiplinlere ihtiyaç duyulmaktadır. 1930'lu yıllarla birlikte felsefe ve diğer disiplinler üstü ilişkiler, "bu disiplinlerin felsefeye basitçe tabi olmalarıyla ve felsefenin en temel olanı, eleştirilemez teoriyi, gerçeklik kavramı ile bütünlük düşüncesini üretmesiyle artık özetlenemez. Diğer disiplinler için geriye yalnızca fact finding (araştırma, soruşturma), sivri sorular ve sıkıntı kalacaktır" (Spurk, 2008: 39). Tam da bu noktada felsefenin işe yaradığı yer, son derece önemlidir. Çünkü felsefe, en genele ve en temele doğru gitmenin itkilerini sağlamıştır ve teorik yönelim olarak işe yaramıştır. "Toplumsal felsefe Horkheimer için toplumsalı işleyen farklı disiplinleri barındıran

bir tür çatıdır. Bununla birlikte, egemen olan felsefedir ve diğer disiplinler yardımcıdır" (Spurk, 2008: 39). Bu noktadan itibaren Enstitü'nün inceleme alanı da disiplinler üstü bir yol izleyecektir. Çünkü toplum felsefesinin tek başına yetersizliği açıkça görülmüştür ve bundan sonra toplum felsefesini felsefe ile ampirik disiplinler üstü çalışma alanı olarak sunma yoluna gitmiştir (Kejanlıoğlu, 2005: 33). Toplumsal analizlerde disiplinler üstü bir çalışma programı tasarlanmış; filozoflar, toplumbilimciler, ekonomistler, tarihçiler ve psikologlar yapılan çalışmada bir kişinin laboratuarda yapacağı çalışmayı sürekli bir çalışma grubu olarak ortak bir çabayla gerçekleştirmeleri hedeflenmiştir (How, 2003: 17-18, Kellner, 1996: 141-142). Horkheimer, böylelikle, toplumun eleştirel teorisi yani diğer bir deyişle, toplumun disiplinler üstü teorisi için bir yöntem taslağı geliştirmiş ve bu durumu bütün enstitü üyelerinin şiar edinmesini sağlamıştır. Bunu yaparken de Grunberg'den bu yana devam eden "enstitü yöneticisinin diktatörlüğü" ilkesinin devamlılığını sağlamayı amaç edinmiştir. Horkheimer'ın Enstitü yöneticiliği döneminde yöntemsel açıdan ön plana çıkan paradigma; felsefe, sanat, bilim ve sosyal teori arasındaki ayrışmanın tersini, yani, aşırı uzmanlaşmış özel disiplinler, felsefe ve sosyal teori arasındaki sentezi gerekli görmüş ve bunu uygulamaya çalışmıştır (Held, akt. Kızılçelik, 2000: 35). Böylelikle Horkheimer'ın yapmak istediği şey yeni bir sentez ortaya çıkarmaktır. Bu sentezin temelinde de farklı disiplinlerden gelen düşün adamlarının ortaklaşa çalışmalar yapabilmeleri olacaktır.

Horkheimer bir taraftan disiplinler üstü çalışmaları hedeflerken, diğer taraftan da Grunberg dönemindeki Marxist anlayıştan uzaklaşılmaya başlamıştır. Orhan Koçak *Akıl Tutulması* (1986: 11) kitabının önsözünde *Horkheimer ve Frankfurt Okulu* başlıklı makalesinde bu duruma değinirken, "Marxizmin ekonomist yorumuna ve her türlü ampirik araştırmayı dışlayan dogmatizme karşı olduğunu belli eder" der; yani Horkheimer, Marxizmin her şeyin temelinde ekonomiyi koyduğu yorumu (ekonomik altyapının her şeyi belirlediği yorumunu) ve her türlü deneysel araştırmayı ve onun bulgularını dışlayan dogmatik tavrı reddetmiştir. Bundan sonra da Enstitü'nün çizgisi bu yönde olacaktır. Bununla birlikte Horkheimer, deneysel araştırmanın gerekliliğinden bahsederken, bilimin felsefeden uzaklaşması anlamında bir çıkarımı da reddetmektedir. Onun içi en önemli husus, felsefe ve teori temelli deneysel araştırmalar olmuştur. Bu noktadan itibaren Enstitü'nün izleyeceği yöntem

nitel araştırmaların sonrasında ortaya çıkan sonuçların teorik analizleri olacaktır. Bu bağlamda, Sezgin Kızılçelik (2000: 37), Enstitü'nün izleyeceği yöntemi şu şekilde yorumlamaktadır:

> Ne dünyanın ve dinin ve tarihin temeline Tin'i yerleştiren 'vulgar Hegelci', ne hukuk, sanat ve felsefede olduğu gibi insan ruhuyla kişiliğini de ekonominin bir görünümü olarak kavrayan, eş deyişle sosyal fenomenlerin maddi varoluşlara (ekonomik öğeye) indirgeneceğini ileri süren 'vulgar Marxist''tir. Bu noktada daha çok Korsch ve Lukács'ın metinlerinden etkilenen Eleştirel Teorisyenler, özellikle de Horkheimer, 'disiplinler üstü' araştırma ve tarih felsefesi arasındaki metodolojik ilişkiler için bir genel metot taslağı çizmiştir**.**

Karl Korsch ve Lukács isimleri Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü açısından da çok önemlidir. Enstitü'nün Marxizmi algılayış biçimine de yön vermişlerdir. Her iki isim de "Birinci Marxist Emek Konferansı"na katılmış ve Enstitü'nün kuruluşunda katkı sağlamıştırlar. Korsch ve Lukács Enstitü'nün kuruluş aşamasında önemli rol oynamakla birlikte özellikle Korsch'un "Marxizm ve Felsefe" ve "Materyalist Tarih Kavramı" adlı çalışmaları Grunberg'in çıkarmış olduğu "Arşiv"[17] adlı dergide yayınlanmıştır. Daha sonra ise Korsch, Enstitü'nün kimi seminerlerine katılmış ve Enstitü'nün dergisi için çeşitli incelemeler yazmıştır. Bununla birlikte Korsch'un birçok öğrencisi Enstitü içinde etkin görevlerde yer almıştır. Horkheimer'ın Korsch ve Lukács'tan etkilenerek önermiş olduğu yöntem, teori-praxis bağıntısını oluşturan yani maddi gerçeklik ile düşünsel gerçekliğin iç içe geçen diyalektik ilişkisini kavrayabilen bir özelliğe de sahip olmuştur (Kızılçelik, 2000:37-38).

Horkheimer'ın disiplinler üstü materyalizm adlı iddialı entelektüel bir yola girişmesinde Korsch ve Lukács çok önemlidir. Özellikle Lukács'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci* adlı çalışması Marxist felsefenin ana felsefe akımlarından birisi gibi gelişmişlik göstermesinde oldukça önemli bir yere sahip olmuştur. Lukács'ın çalışması içindeki *Şeyleşme ve Proletarya'nın Bilinci* adlı makale yeni bir çözümleme stratejisi sunmuş olmakla birlikte, burjuva toplumunun, şeyleşmenin

[17] *Arşiv* (Archive) veya *Sosyalizmin ve İşçi Hareketinin Tarihi Arşivi* dergisi ilk kez 1910 yılında yayınlanmış ve yirmi yılda on beş cilt ortaya çıkmıştır. 1923 yılında Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün kurulmasıyla birlikte Enstitü'nün yayın organı gibi düşünülmüş ve Enstitü'de görev alan birçok ismin makaleleri dergide yayınlanmıştır. Bununla birlikte derginin adı *Grunberg Arşivi* diye anılmaktadır. Bunun en önemli nedeni ise, Enstitü'nün ilk müdürü olan Carl Grunberg'in Avusturya-Marxizmi'nin ideolojik bağlamını devamlı olarak ön plana çıkarmış olmasıdır.

yapısı tarafından birleştirilen bir bütüncüllük olarak görülmüştür. Yani toplumsal yaşamdaki her şey, kapitalist üretim biçiminin merkezinde yer alan işçinin pazarlanabilir bir nesneye dönüşümünden kaynaklanan bir meta fetişizmini yansıtmıştır (Lukács, 2006: 263). Lukács makalesinde işçi sınıfından tarihin öznesi ve nesnesi olarak bahsetmiş ve onun rolünün son derece önemli olduğunu belirtmiştir. Enstitü üyelerinin bu görüşü paylaşmadığını belirten Wiggershaus (1994: 51) Horkheimer'ın 1920'li ve 1930'lu yılların başındaki görüşlerini şöyle özetlemektedir:

> Horkheimer'de eksik olan şey, Marx ve Lukács'ın cesur kuramsal yapıları ve proletarya sınıfının kendi başına bir sınıf olabilmek ve yabancılaşmış bir biçimde uzun zamandır yapa geldiği şeyi, yani toplumun yeniden üremesini sağlamayı, özgüvenle ve kendi liderliği altında sürdürebilmek için tarihin gelişimi tarafından harekete geçildiğine yönelik inançlarıydı. Horkheimer'ın vurgusu, sefalet içinde yaşayanların maddi egoizme hakkı olduğu ve "koşulların daha yararlı biçimde yeniden inşası yoluyla maddi varlığın gelişiminin dünyanın en önemli şeyi olduğu"nu düşünmesinin alçakça bir düşünce olmadığı yönündeydi... Sanki varlığın sonluluğu ve geçiciliğinin anlaşılmasına tarihsel materyalist bir destek veriliyor gibiydi.

Bu düşünce biçimi Lukácscı Marxizm anlayışına bağlılığı ifade etmekle eşdeğer görülmüştür, ama Lukács'ın gelenekten almış olduğu işçi sınıfının öz-kurtuluşu şeklinde algılanmamalıdır.

Horkheimer'ın asıl amacı Marxizmin yeniden düşünülmesi ve yeniden canlandırılıp, konumlandırılması olmuştur. Horkheimer Marxizm'i salt bir felsefe ya da iktisat teorisi olarak görmemiştir. Bunların da ötesinde Marxizmin ya da tarihsel materyalizmin en temelde, bir "eleştiri" (Swingewood, 1998: 324) olarak ele alınması gerektiğini vurgulamıştır. Bu eleştiri bir yandan bilinç şekilleri olarak felsefe, iktisat gibi teorilerin eleştirisi olarak görülmüştür. Diğer taraftan da bu teorilerin konusunu oluşturan kapitalizmin ve burjuva toplumunun bir eleştirisi olarak sunulmuştur.

Horkheimer'ın Marxizm anlayışında uygulamış olduğu disiplinlerüstü program, Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nü sadece bilim, sanat veya dinin tinsel anlamdaki içerikleri değil, bununla birlikte, ahlak, hukuk, moda, eğlence, spor, yaşam tarzı, gündelik yaşam... gibi toplumun ekonomik yaşamı, bireyin tinsel gelişimi ve kültürel alandaki değişim ve dönüşümler arasındaki iç içe geçmiş

karşılıklı ilişki sorunsalını inceleme olanağına kavuşturmuştur. Böylelikle "Enstitü, ekonomi, toplum, kültür ve bilinç gibi metafizik tezlere yandaş olmayacaktır. Horkheimer, her türlü yaşam biçimini tek bir metafizik tözden türetme çabasının "kötü bir Spinozacılık" olduğunu belirtir" (Kellner, 2006: 143). Bununla birlikte nasıl ki her şeyin altyapısında ekonomiyi görmek ya da her şeyi maddi olarak kavranan ekonomiden türetmek bir soyutlama biçimi ve Marx'ın yanlış anlaşılması olarak görünüyorsa, her şeyin temelinde "idea" yı görmek ve her şeyi ideadan türeten "İdealizm" de bir soyutlama biçimidir ve yukarıda Marx için söylenen şeylerin tamamı bu noktada Hegel için de söylenmelidir. Yani hem Marx, hem de Hegel yanlış anlaşılmıştır. Tam da burada, gerçek toplumsal felsefenin ne yapması gerektiğini Kellner (2006: 143) şöyle özetlemektedir; "O halde gerçek nitelikteki toplumsal felsefe, bilinç ve toplumu, kültür ve ekonomiyi, devlet ve vatandaşları birbiriyle ilişkilendiren karmaşık yapılı aracı dizileri betimlemelidir".

Horkheimer'ın Enstitü'nün müdürü olduktan sonra, Enstitü kadrosunda yeni bir oluşum meydana gelmiş, daha sonra "Frankfurt Okulu" adı verilecek Enstitü'nün çekirdek kadrosu şekillenmiş, düşün tarihi açısından son derece önemli bir yere sahip olmasını sağlayan teorik ve felsefi çalışmaları sayesinde Eleştirel bir gelenek oluşturmayı başarmıştır. Oluşan bu yeni kadro sayesinde Toplumsal Araştırmalar Enstitü'sü Sezgin Kızılçelik'in (2000: 23) deyimiyle "entelektüel kimlik" edinebilmiştir. Grunberg döneminde daha çok siyasal bilimci ve ekonomist olan üye profili, Horkheimer ile birlikte ekonomiden sanata, felsefeden sosyolojiye, siyaset biliminden psikanalize, edebiyattan tarihe kadar geniş bir alanda araştırmalar yapmış ve toplumsal felsefeye katkıda bulunmuştur. Bu dönemde öne çıkan üye teorisyenler; Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Theodor W. Adorno, Franz Neumann, Otto Kircheimer, Enstitü ile mesafeli ilişkileri olan Sigfried Kraucer ve Walter Benjamin'in yanı sıra, 1920'lerin başından yani Enstitü'nün kuruluşundan itibaren bağlantısını koparmayan Leo Lowenthal ve Friedrick Pollock'tır (How, 2003: 18). Bu kadar isme rağmen Enstitü'de belirleyici olan üç isim vardır; Horkheimer, Adorno ve Marcuse. Özellikle bu üç ismin yapmış olduğu çalışmalar, Enstitü'nün yönelimini de şekillendirmiştir. Bu durum 1970'lere kadar bu şekilde devam etmiş ve Habermas'ın 1970'lerde Enstitü'nün müdürü olmasıyla birlikte yeni bir döneme girilmiştir.

Horkheimer ile değişen bir diğer şey ise, Enstitü'nün yayın organıdır. Grunberg zamanında 1910 yılından beri çıkan Archiv dergisi Enstitü'ye yol gösterici olmuştur ama Horkheimer ile birlikte derginin yol göstericiliği sona ermiş ve yeni bir yayın organına ihtiyaç duyulmuştur. 1932 yılında "Zeitschrift Für Sozialforschung" (Toplumsal Araştırmalar Dergisi) Horkheimer'ın girişimi ve Lowenthal'in editörlüğünde yayın hayatına başlamış ve yılda üç kez basılması kararlaştırılmıştır (Wiggershaus;117). Perry Anderson (1982: 54), derginin adının değişmiş olmasını Enstitü'nün Marxizme bakışı açısından da önemli olduğunu vurgulamakla birlikte şöyle yorumlamaktadır; **"**1932'de Enstitü 'Sosyalizmin ve İşçi Hareketinin Tarihi Arşivi''nin yayınını durdurdu; yeni yayın organı Toplumsal Araştırmalar Dergisi gibi ılımlı bir ad taşıyordu". Dergide yayınlanacak makalelerin en büyük özelliğini Martin Jay (1989: 50) şöyle belirtmektedir; "Bu makaleler en ince noktasına varıncaya dek, Enstitü'nün diğer üyelerince de okunup eleştirildiği, bu eleştirilerden sonra yeniden yazılıp yayınlandığı için, kişisel çalışmalar olma özelliği kadar Enstitü'nün kolektif ürünü olma özelliği de taşıyan çalışmalardı". Yani her ne kadar bireysel bir çalışmaymış gibi görünse bile dergi içindeki her makale Enstitü üyelerince yeniden ele alınıp yeniden üretilme sürecine dahil edilmiş ve böylelikle Enstitü'nün topluca inandığı ve doğru bulduğu görüşlere ağırlık verilmiştir.

Yukarıda -daha önce de- belirtildiği gibi Horkheimer ile birlikte bilimsel araştırmanın mantığı veya metodolojik yönelimi değişmiştir. Bu değişim sonucu araştırmaların mantığı ya da metodolojik yöntem; ekonomik "altyapı"dan kültürel ve düşünsel "üstyapı"ya doğru evrilmiş, hatta ikisinin bir sentezi ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu durumun en somut örneği "Toplumsal Araştırmalar Dergisi"nin ilk sayısında açıkça ortaya konmuştur. Derginin ilk sayısı Horkheimer'ın önsözü ile başlamış daha sonra, iki ekonomi, iki psikoloji ve iki tane de kültürel üstyapı ile ilgili makalelerle son bulmuştur (Wiggershaus, 1994: 117). Horkheimer'ın bilim ve krizi üzerine yazdığı yazıyla birlikte, Pollock'un kapitalist sistemlerde planlı ekonominin açmazları ve Grossman'ın Marx ve kapitalizmin çöküşüne ilişkin yazıları da bulunmaktadır. Tam da bu noktada her ne kadar ekonomik altyapıdan kültürel üstyapıya doğru bir evrilme olduğu hususu açıkça görülse de ekonomiyle ilgili ve onun toplumsal etkileriyle ilgili makaleler de dergide yayınlanmaya devam etmiştir. Lowenthal'in yazısı ise edebiyat sosyolojisinin neler yapması gerektiğine ilişkin bir

makaledir. Bununla birlikte Adorno'nun makalesi müzik sosyolojisi üzerine, Enstitü'nün yeni üyesi olan Fromm'un yazısı ise psikoloji üzerine olmuştur. Derginin ilk sayısındaki bu dağılım, 1931 yılında Horkheimer'ın Enstitü'nün müdürlüğüne geldiğindeki açılış konuşmasıyla paralellik sergilemiştir. Bununla birlikte bütün makalelerin ortak bir noktası ortaya çıkmıştır; materyalist tarih kavrayışı uyarınca toplumsal değişimin faili olarak görülen işçi sınıfına yönelik umudun yitirilmeye başlaması, ama geleceğin sosyalizme ait olduğu düşüncesidir (Wiggershaus, 1994: 123). Derginin ilk sayısından sonraki sayılarında "*Materyalizm ve Ahlak*", "*Materyalizm ve Metafizik*"... vb makaleleri yayımlanan Horkheimer'ın enstitüyü materyalist bir düşünce yapısına oturtmak istediğinin açıkça göstergesi olmuştur.

1930 yılında Enstitü'nün Sosyal Psikoloji Bölümü'nün başına getirilen Erich Fromm, Horkheimer'ın Enstitü müdürü olduğu dönemin en önemli isimleri arasında yer almaktadır. Freud ile Marxizmin birleştiği noktaları ortaya çıkarma noktasında son derece önemli bir yer edinmiştir. Fromm, Kellner'ın deyimiyle "Marxist bir toplumsal psikoloji geliştirmek için Marx ve Freud'u ilk kez sentezleyenlerden biriydi" (2006: 358) şeklinde olmuştur. Frankfurt Psikanaliz Enstitüsü'nün resmi açılışında yapmış olduğu konuşmada, toplumsal olayları ya da sosyolojik fenomenleri incelerken psikolojinin de bu incelemenin parçası olması gerektiğine dair görüşünü belirtmiştir. Wiggershaus (1994: 55) bu durumu, Marx'ın erken dönemdeki çalışmalarını, hümanizmi ön plana çıkaran bir niteliğe sahiptir şeklinde yorumlamıştır. Bu noktada Fromm'un Marxizm ile psikanalizi birleştirme amacının temelinde, Marxizmi Hümanizm olarak yorumlamasının büyük katkısı olmaktadır. Toplumsal Araştırmalar Dergisinin ilk sayısında yayınlanan "İsa Dogmasının Gelişimi" makalesi Freud ile Marx'ın somut bir şekilde ilk kez birleştirilmesi olarak değerlendirilmektedir. Bununla birlikte Fromm için psikanaliz, ideolojinin yer aldığı üstyapıyla, ekonomik altyapı arasındaki kopukluğu giderebilecek bir köprü oluşturma potansiyeline sahip olmuştur. Yani, Jay'in (1989: 139) deyimiyle; "Psikanaliz, materyalizmdeki insanın temel doğası düşüncesini açıklığa, inandırıcılığa kavuşturabilirdi" şeklinde olmuştur.

Fromm Marx'ın yapmış olduğu analizlere psikolojik özümlemelerin Freud'u yapmış olduğu çözümlemelerle birebir uyuşmaktadır. Fromm'a göre, bireysel bilinç, düşün ve idealler ile ekonomik altyapı arasında çift taraflı karşılıklı bir ilişkinin var

olduğu çok açık biçimde ortada durmaktadır, yani Marxizmi ile Freud'un birleşmesini temel alan sosyal psikolojinin temel işlevinin, "Bilinç altına yönlendirilen insan davranışlarını, ekonomik altyapının temel ruhsal itkileri üzerindeki etkileri açısından anlamak ve anlatabilmek" (Jay, 1989: 139) hususunda sabitlendiğini savunmuştur.

Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü içinde Fromm'a en büyük destek Herbert Marcuse'den gelmiştir. Marcuse de yapmış olduğu çalışmalarda Freud ile Marx'ın bütünleştirilmesine özel önem vermiş hatta bu konuda "*Aşk ve Uygarlık*" adlı çalışmasını yapmıştır. Marcuse Enstitü'nün Marx ile Freud'u bütünleştirme noktasındaki çalışmalarını daha da ilerletmeyi amaçlamıştır. Hatta "*Aşk ve Uygarlık*" çalışmasında yapıtının amacını şöyle ifade etmektedir; "Freud'un teorisinin özünde sosyolojik olduğuna ve bu özü ortaya çıkarmak için, herhangi bir yeni kültürel ya da sosyolojik yöntemin gerekli olmadığına inanıyorum" (Marcuse; 1968a: 21-22). Marcuse çalışmasında psikanalizin tabu gibi görünen kavramlarını uygarlığın esas eğilimlerini tanımlamak için kullanmıştır (Marcuse; 1968a: 23). Son olarak Marxizm ile psikanaliz arasındaki bu sentez yapma girişiminin disiplinler üstü ya da multidisipliner bir tutumla ele alınması Enstitü üyelerince benimsenmiştir. Bununla birlikte Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü üyeleri, R. Geuss'un ifadesine göre Freud'un da Marx'la aşağı yukarı aynı anlamda kavramsal bir devrimci olduklarını düşünmüşlerdir. "Onlara göre Marx ve Freud'un teorileri temel epistemik yapıları bakımından öyle yakın benzerlikler içerir ki, felsefi bir bakış açısından iki ayrı tür teori değil aynı tür teorinin iki ayrı örneğini temsil ederler" (Guess, 2002: 10) diyerekten Marx ile Freud arasındaki bağlantıya dikkat çekilmiştir.

Bu noktada Enstitü üyeleri Marxizm ile Freudçuluğun birleşmesi bağlamında materyalist sosyal psikolojiyi geliştirmişlerdir. Bunun nedenini Kellner**; "**Toplumun üyeleri arasındaki inançları, değerleri ve istekleri nasıl biçimlendirdiğini detaylı olarak tanımlayan sosyo-psikolojik teoriden yoksun" (Kellner, akt. Kızılçelik, 2000: 42) olmakla açıklamıştır.

Genel olarak Horkheimer'ın enstitü'de müdür oluşu ve ondan sonraki yıllarda Enstitü'nün izlemiş olduğu metodolojik yöntem ve araştırma programı oldukça belirgin hale gelmiştir. Horkheimer ile birlikte Enstitü'nün kapsamı genişlemiş ve

gündelik yaşam, spor, moda, eğlence, müzik vb. yani kültürü ve serbest zamanı inceleyen ve bireyi anlamaya yönelik eğilimler taşıyan konular disiplinler üstü bir yöntemle ele alınmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi Horkheimer'ın asıl amacı, ekonomik, piskolojik ve kültürel fenomenleri analiz etmek olmuştur (How, 2003: 30). Böylelikle "disiplinler üstü bağ kurmaya çalışan, toplumun ekonomik temeli-düşünsel yapısı arası etkileşimi gerçekleştiren anti-Ortodoks Marxist yönelimli sosyal-tarihsel teori" (Kızılçelik, 2000: 45) okulun metodolojik programının açık bir forma büründürülmüş şekli olmuştur.

Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü toplumsal yaşam içinde felsefeden sosyal teoriye, müzikten psikanalize, kültürden ekonomiye kadar daha birçok alanda disiplinler üstü çalışmalarını sürdürürken, 1932 yılından itibaren Almanya'nın siyasal, sosyal ve ekonomik koşulları değişmeye başlamıştır. Bu dönemde Naziler ciddi bir tehdit halini almışlar ve iktidara gelmek için gün saymaya başlamışlardır. Bu noktada Faşizm tehlikesini gören Enstitü, Paris'te bir şube açmakla birlikte, Enstitü'nün mal varlığını da Hollanda'ya aktarmıştır (Koçak, 1986: 13). Enstitü üyeleri hem Yahudi hem de Marxist bir yönelime sahip olduklarından ötürü Naziler açısından oldukça tehlikeli sayılmışlardır. Bu durumu Martin Jay (1989: 53-54) şöyle özetlemektedir:

> 30 Ocak 1933 yılında Nazilerin iktidara gelişiyle, neredeyse tamamı Yahudi kökenli -en azından Nazi anlayışına göre-bilginlerden oluşan ve açıkça Marxist olduğunu söyleyen Enstitü'nün de geleceği üzerinde kara bulutlar belirmeye başlamıştır... Horkheimer... Mart ayında Enstitü'nün "devlete karşı eğilimler taşıdığı" gerekçesi ile kapatıldığı günlerde Almanya-İsviçre sınırından geçerek İsviçre'ye sığınmıştır...13 Nisan 1933 tarihinde ise, Horkheimer, Frankfurt Üniversitesi'nden Naziler tarafından atılan ilk bilim adamı olmak onurunu kazanmıştır... Daha sonra, Enstitü'nün görevli kadrosunu oluşturan herkes Frankfurt'u terk etmiştir. Bunun dışında kalan tek üye, İsviçre'den Almanya'ya dönen ve siyasal etkinlikleri nedeniyle Mart ayında bir toplama kampına katılan Wittfogel[18] olmuştur... Kasım 1933'te Wittfogel serbest bırakılmış, İngiltere'ye gitmesine izin verilmiş, daha sonra Amerika'ya gidip arkadaşlarına katılmıştır.

1933 yılında Enstitü Cenevre'ye taşındıktan sonra adı "Uluslararası Toplumsal Araştırmalar Merkezi" olmuş ve başkanlığını da Horkheimer ve Pollock birlikte yürütmüşlerdir. Hemen ardından Paris ve Londra'da da birer küçük şubeler

---

[18] Alman Komünist Partisi üyesi olan, *Asya Tipi Üretim Tarzı*'na ilgi duyan ve en önemli araştırması *Çin'de Ekonomi ve Toplum* olan Wittfogel 1931 yılında araştırmalarını bırakıp, nazilerin iktidara gelişini engellemek amacıyla kendini politik çalışmların içine atmıştır (Callinicos, 2005: 366).

açılmıştır. Genel olarak Cenevre'de çalışmalarını yürütmek istemeyen teorisyenler, Fransa ve Rusya seçeneklerini elemek zorunda kaldıktan sonra New York'taki Colombia Üniversitesi'nden gelen daveti değerlendirerek Amerika'daki Colombia Üniversitesi ile -Callinos'un deyimiyle- "gevşek" bir bağ kurmuşlardır (Callinicos; 2005: 367). Anderson (2004: 65). Enstitü'nün Amerika'ya zorunlu göçüyle ilgili olumlu bir görüş belirtmemekle birlikte, Enstitü'nün Enstitü'yü oluşturan en önemli bağlardan yoksun kaldığını belirtmiş ve şunları ifade etmiştir:

> Enstitü'nün ABD'ye göç etmesi kurumu sosyalizme hiç olmazsa biçimsel yönden bağlı olan kitlesel bir işçi sınıfı hareketinden de, sağlam bir Marxist gelenekten de yoksun bir ortama götürdü. Enstitü bu haliyle yeni çevresinde sürekli olarak yerli burjuva düzenine ayak uydurma yoluna sürüklendi, yerli akademik ya da ortak duyarlığa uymak için eski ve yeni çalışmalarının yayımlanmasını yasaklayıp alışılmış anlamıyla pozitivist nitelikte sosyoloji araştırmalarına yöneldi.

Enstitü üyelerinin Columbia Üniversitesi'ndeki yeni mekânlarında kendilerini siyasetten tümüyle soyutlamak için ellerinden geleni yapmışlardır. Bununla birlikte Horkheimer ve Adorno Amerika toplumuna ilişkin içlerinde derin bir düşmanlık da barındırmışlardır. Bu durum da Enstitü üyelreinin Amerikanlaşmalarını önleyen en önemli sebeplerden birisi olarak görülmüştür. Hatta Enstitü'nün dergisi olan Zeitschrift'i Amerikan entelektüellerinin tüm ısrarlarına rağmen Almanca çıkarmaya devam etmişlerdir.

Sürgün yıllarında Enstitü düşünürleri en verimli çalışma dönemlerini geçirmişlerdir. Bir yandan faşizm, diğer yandan Nazizm ve tekelci kapitalizmin önlenemez yükselişi ortasında kalan düşünürler, metodolojik bir ikilemi de içlerinde barındırmaya başlamışlardır. Yukarıda Anderson'dan yapılan alıntıda bahsedildiği gibi bir taraftan Enstitü'nün metodolojik geleneğinden kopmalar yaşanmış diğer yandan, Amerikan deneysel araştırma teknikleri de benimsenmeye başlamıştır. Yani bir bakıma felsefi, tarih ve teori temelli toplum araştırması pratiği ya da sosyal teori ve felsefe bağlantılı metodolojik eğilimlerin yanında tarihsel olmayan ve deneysel eğilimli ya da katı anti-spekülatif araştırmaya dayanan Amerikan sosyal bilim geleneğinin yer almış olması, kesin bir biçimde olmasa da Enstitü'nün Marxist teori anlayışından uzaklaşmasını beraberinde getirmiştir (Kızılçelik, 2000: 49).

Genel anlamda Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün Amerika'daki ilk çalışmaları otoriteryanizm, otorite ve ön yargı üzerine yoğunlaşmıştır. Özellikle 1935 yılında tamamlanan *Otorite ve Aile Üzerine Çalışmalar* çalışmasının ilk bölümü Horkheimer'ın derlemiş olduğu teorik kısmın yanında Horkheimer, Fromm ve Marcuse'ün yazılarından oluşmuştur. İkinci kısım ise, Fromm tarafından derlenmiş ve Cenevre'den yürütülen araştırmalar ve Paul Lazarsfeld'e bırakılan Amerika'daki işsizlerle ilgili araştırmayı içeren amprik çalışmalardan oluşmaktadır. Üçüncü kısmı derleyen isim ise; Leo Lowenthal olmuştur. Büyük bölümü monografi uzunluğunda, ekonominin aileye etkileri ve farklı ülkelerdeki aile ilişkilerinde hukuki sorunları kapsayan 16 incelemeyi kapsamıştır (Jay, 1989: 124-133).

1937 yılında Horkheimer tarafından kaleme alınan ve Zeitschrift'te yayımlanan *Geleneksel ve Eleştirel Teori* adlı çalışma, Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü açısından bir dönüm noktasını da ifade etmektedir. Sonradan Frankfurt Okulu ismi verilen Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün manifestosu olarak nitelendirilmiştir. Özellikle Eleştirel Teori[*] kavramı farklı bir teorik oluşumun adlandırılması olarak geliştirilmiştir. Hatta Horkheimer'ın 1960'lı yıllarda çalışmaları yeniden yayımlandığında, Horkheimer yazmış olduğu önsözde, çalışmasının önemini "eleştirel toplum teorisi"ne dayanarak açıklamıştır ve yapmış olduğu çalışmaların Eleştirel Teori başlığı altında toplanmasına izin vermiştir (Slater, 1998: 61-62). Bundan dolayı Enstitü üyeleri ve Enstitü ile ilgili çalışmalar yapan araştırmacılar Enstitü'nün ismini "Eleştirel Teori" olarak adlandırmışlardır. Enstitü'nün ismini değiştirecek kadar güçlü bir yapıda olan bu çalışma, aynı yıl Marcuse ve Horkheimer tarafından yazılan *Felsefe ve Eleştirel Teori* adlı makaleyle birlikte bazı eklemeler yapılarak güçlendirilmiştir.

Martin Jay (1989: 69), Eleştirel Teorinin temelinde kapalı felsefi sistemlere karşı duyulan güvensizlik ve karşıtlığın etkili olduğunu belirtmiştir. Horkheimer'ın düşünce sistematiğinde geleneksel teori ile eleştirel teoriyi birbirinden ayıran sınır, teorinin toplumsal yeniden üretime yardımcı olup olmadığına ya da onu yıkıp yıkmadığına göre belirlenmiştir. Bu bağlamda geleneksel teori var olan toplumun kendini yeniden üretmiş olduğu özel işleyiş süreçlerine yerleşmiştir. Böylelikle

[*] "Eleştirel Teori" Enstitü'nün Amerika döneminde Marxizm yerine kullandığı terim olarak kabul edilmiştir. (Wiggershaus, 1994: 186)

tecrübeyi var olan toplumsal yapıdaki yaşamın yeniden üretiminden kaynaklanan problemler esasında örgütlemiş ve bunun dışına çıkılmasına izin vermemiştir. (Therborn; 2006: 19).

Horkheimer geleneksel teorinin hedefinin dünyayı betimleyen genel ve kendi içinde tutarlı ilkelere ulaşmak olduğunu belirtmiştir. Bu durum ister tümdengelimci yöntemle (Kartezyen teoride olduğu gibi) olsun, isterse fenomonolojik yöntemle (Husserl felsefesinde olduğu gibi) olsun hep aynı şekilde var olmuştur. Bu noktada Martin Jay'in (1989: 123), Horkheimer ve Eleştirel Kuramcıların geleneksel teoriye ilişkin eleştirisini ve Eleştirel Teorinin farkını nasıl gördüğüne bakmak gerekmektedir:

> Deneyselciliğe ve gerçekçiliğin doğrulanmasına önem veren Anglo-Saxon bilim anlayışı bile sınanmak için genel sayıtlılardan ve önermelerden yola çıkıyordu. Geleneksel teorinin çerçevesi içinde yapılan araştırmalarda amaç, eylemden çok, saf bilgi olagelmişti. Bacon'cı bir yol izleyip de etkinliğe yöneldiğinde ise, bilim olarak, praxis'den tamamen ayrı, dünya üzerinde teknolojik bir egemenliği amaçlamış bulunuyordu. Kısacası, her zaman ve her durumda, geleneksel teori düşünce ile eylem arasına kesin bir sınır koymuş bulunuyordu. Eleştirel Teori ise, birçok yönleriyle, bunlardan farklıydı. Her şeyden önce, bilgiyi eylemden ayrı ve eylemden üstün sayarak onu fetişleştirmiyordu. Buna ek olarak, daha henüz insanın özgür ve bağımsız bir insan olmadığı bir dünyada özgür ve hiçbir çıkara bağlı olmayan bilimsel araştırmaların yapılabileceği görüşüne de hiç katılmıyordu. Araştırmacı Horkheimer'ın hep ileri sürdüğü üzere, inceleyip araştırmaya çalıştığı nesnenin bir parçası olma durumunda bulunmaktaydı. Ve araştırmacının inceleme konusu edindiği toplum, hala özgür ve rasyonel bir insan tercihinin ürünü olmadığına göre de, bilim adamı da bu yaderkliğin bir kısmı olmak durumundaydı. Yani, bilim adamının algılamaları da bilim adamının aşıp ardına geçemediği toplumsal kategorilerin dolayımı ile olmaktaydı.

Geleneksel teori ile Eleştirel Teori karşılaştırılırken geleneksel teorinin amaç olarak benimsediği şeyin eylemden çok saf bilgi olduğuna dikkat çekilmiştir. Eylem yani bir diğer deyişle praxis geleneksel teoride ikinci plana itilmiştir. Düşünce ve eylem arasında derin bir sınır oluşturulmuştur. Geleneksel teori eylemden çok bilgiye yönelmenin yanında, toplumsal işbölümüne uygun biçimde, düşünce ve eylemi birbirinden kesin biçimde ayırmıştır. Bu noktada eğer geleneksel teori eyleme yer verirse buradan anladığı şey praxis değil, dünyayı teknolojinin tahakkümü altına almaktır. Eleştirel Teori ise, bilgiyi fetişleştirme yoluna karşı çıkmakla kalmamış, özgürlüğün ve bağımsızlığın olmadığı bir dünyada özgür ve özgün bir bilimsel

faaliyetin olamayacağı kanısına varılmasını sağlamıştır. Çünkü araştırmayı yapan birey, incelemiş olduğu toplumsal yaşamın parçası olduğundan onun ötesinde ve ondan bağımsız ya da tarafsız olunamayacağını bilmiştir.

Horkheimer (2005: 391) *Geleneksel ve Eleştirel Teori* adlı makalesine ek olarak yazdığı *Felsefe ve Eleştirel Teori* adlı makalesinde Eleştirel Teorinin ilgi alanını çok somut bir biçimde özetlemiştir. "Eleştirel Kuramın ilgilendiği, sadece mevcut yaşam biçimleriyle önceden tanımlanmış amaçlar değil, tüm olanaklarıyla insanlardır". Eleştirel Teori, insanları kendi tarihsel yaşam biçimlerinin ve kültürel bütünlüklerinin böylelikle düşünsel yaratılarının tümünün üreticisi olarak konu edinmiştir. Bu bağlamda Eleştirel Teori, insanın tarihin öznesi veya yaratıcısı olduğu görüşünden hareket etmiştir ve insanın yapmış olduğu faaliyetlerin var olan nesneleştirilmesini insanın içsel yeteneğiyle karşılaştırmıştır (Therborn, 2006: 22).

Kellner Eleştirel Teorinin kökünün Marxist diyalektiğe uzanan diyalektik bir yapıda toplumsal bir kuram olduğunu belirtmiştir (2006: 144). Bunun en önemli kanıtı olarak da enstitü'nün devamlı olarak diyalektik yöntemi açıklama ve ondan faydalanma yollarını aramak olduğunu ifade etmiştir. Hatta Kellner Marx'tan bu yana hiç kimsenin diyalektikle, diyalektik kategorilerin gelişimiyle ve savunulmasıyla bu denli ilgilenmediğini belirtmiştir. Bununla birlikte "Horkheimer'ın Eleştirel Teori formülasyonunda, Eleştirel Teorinin kapitalizm tarafından üretilen değişme ve gelişmelerin üstesinden gelebilme girişimi olduğu vurgulanmıştır" (Çiğdem; 2008: 40). Bu girişim elbette ki diyalektik bir yol izleyerek olacaktır ve bu yolun sonu devrime kadar yol alacaktır. Devrime kadar giden bu yolda diyalektiği kullanma biçimini ekonomi politiğin Marxist bir eleştirisine dayanmıştır. Bunun da kaynağında devrimci değişimi amaçlayan tarihsel diyalektik yatmaktadır. Aslında Eleştirel Teori toplumun kendini aşmasında bir uğrak noktası olarak değerlendirilmiştir:

> Eleştirel toplum kuramı da soyut kavramlarla, şimdiki dönemi ele aldığı sürece, değişim üzerine kurulu bir ekonomiyi ayırt edici özelliklerini tanımlayarak yola çıkar. Marx'ta karşımıza çıkan, meta, değer ve para gibi kavramlar, örneğin somut toplumsal yaşamdaki ilişkiler değişim ilişkileri olarak değerlendirildiğinde ve malların meta niteliğinden söz edildiğinde, cins kavramları işlevi görebilirler. Ancak kuramın kendisi, kavramları hipotezler üzerinden gerçeklikle ilişkilendirmekten ibaret değildir (Horkheimer, 2005: 372).

Horkheimer'ın de ifade ettiği gibi toplumun Eleştirel Teori ile açıklanabilmesinde değişime dayalı bir ekonominin tanımlanmasıyla işe başlamıştır. Marx tarafından üretilen meta, para, değer gibi kavramların sadece ekonomik niteliğinin olduğunu belirtmek Marxist kuramı anlamamakla eşdeğer görülmüştür. Bu kavramlar aynı zamanda toplumsal bir niteliğe de sahip olmuşlardır. Bu durum, insani ilişkiler ve tüm yaşam formları meta ve değişim ilişkilerinin ve değerlerinin hükmü altına girdiğinde toplumsal niteliğe bürünmesini sağlamıştır. Eleştirel Teori tekelci egemenliğe dönüşen serbest ekonomiyi, üretimi kısıtlayan ilişkilere dönüşen kısıtlı emek, halkın yoksullaşmasına yol açan toplumsal yapı gibi maddi koşulları dönüştürmeyi ana hedef olarak görmüştür. Çünkü ekonomik altyapının tüm bu yaşam alanlarını tamamıyla etkilemekte olduğu düşünülmüştür. Bu sebeple Eleştirel Teori ekonominin yeni biçimler meydana getirmesiyle onun toplumsal yaşamdaki rolleriyle yakından ilgilenmiştir. Bu konuda Horkheimer (2005: 380) şunları ifade etmiştir:

> Eleştirel kuramın bugün başka yarın başka bir öğretisi yoktur. Eleştirel kuram'daki değişiklikler, dönem değişmediği sürece, tamamen yeni bir görüşe geçmeyi gerektirmezler. Kuramın sağlamlığı, toplumdaki tüm değişikliklere karşın, ekonomik temel yapısının en basit biçimiyle sınıflar ilişkisinin böylelikle bu yapının aşılarak ortadan kaldırılması fikrinin aynı kalmasından kaynaklanır.

Kellner Eleştirel Teorinin amacından bahsederken öncelikle insanın sadece giysilerden, davranışlardan ya da duygulardan oluşmadığını belirtmiş ve insanın tarihin bir ürünü olduğunu ifade etmiştir. Eleştirel Teorinin amacını anlamanın en önemli yolunun, diyalektik yöntemle kavranabilen bireysel dünya ile toplumsal dünya arasındaki etkileşim olarak yorumlamıştır. Buradan itibaren hiçbir olgunun ya da hiç bir toplumsal fenomenin toplumsal süreçlerin belirleyici yapısından kurtulamayacağını belirtmiştir (Kellner, 2006: 148).

Yukarıda belirtilmeye çalışıldığı gibi Eleştirel Teori açısından Marxist ekonomi politik eleştirisi temel alınması gerekmektedir. Horkheimer ve Enstitü'nün üyelerinin çoğu ekonominin tüm toplumsal yaşam ve bireysel etkinlikler için belirleyici olduğu konusunda Marxist görüşü benimsemişlerdir. Özellikle içinde bulunulan ekonomik sistemin Marxist eleştirisinin eleştirel toplum teorisinin köşe

taşlarını oluşturduğu belirtilmiştir (Slater, 1998: 67). Bununla beraber Marxizmin kapitalizm eleştirisi konusunda hem fikir olmuşlardır:

> Eleştirel düşüncenin etkisiyle ortaya çıkan kavramlar, bugünü eleştirir. Marxçı sınıf, sömürü, artı değer, kar, sefilleşme, çöküş kategorileri, anlamının bugünkü toplumun yeniden üretiminde değil, bu toplumun doğru toplum olarak değiştirilmesinde aranması gereken, kavramsal bir bütünün uğraklarıdır (Horkheimer, 2005: 366).

Horkheimer Eleştirel Teoriyi belirli bir tarihsel ve toplumsal sistemin analiz edilmesi olarak görmüştür. Bu analiz edilmesi ve doğru okunması gereken tarihsel ve toplumsal sistemin Eleştirel Teori açısından anlamı ise; daha iyi, daha özgür, daha mutlu ve akılcı bir toplumsal düzene geçilmesi noktasında ortadan kaldırılmasıdır. Yani daha iyi bir tarihsel ve toplumsal düzene geçilebilmesi için, bu sistemin değiştirilmesi gerektiği düşünülmüştür. Bu noktadan itibaren Eleştirel Teorinin devrimci bir yapıda olduğu inkâr edilemez bir gerçek olarak gören Kellner (2006: 148) şunları ifade etmektedir:

> Eleştirel Kuram aynı zamanda kapitalizmi yıkmaya ve sosyalizmi kurmaya yönelik devrimci bir kuramdır: Rasyonel bir topluma yönelik ilgi ve bireyin sömürü ve tahakküm sisteminin bağından kurtulması çeklindeki ikili bir ilgiye dayanıyordu. Üstelik Eleştirel kuram kapitalist üretim tarzının çelişkileri, onun yönetimsizliği, denetlenemeyen egemenliği, bireyin özgürlüğüne ve mutluluğuna olan düşmanca tutumu ya da kayıtsızlığı üzerinde ısrarla durur.

Horkheimer ve Enstitü'nün diğer üyeleri içinde bulundukları bütün olumsuzluklardan ötürü kapitalist ekonomik sistemi sorumlu tutmuşlardır. Kapitalist ekonomik sistemin burjuva toplumunu bir felakete doğru sürüklediğine inanmışlardır. Dönemsel savaşların, krizlerin, işsizliğin ve diğer birçok sorunun temelinde kapitalist ekonomik sistem yer almıştır. "Eski dünya, aşılmış bir iktisadi örgütlenme ilkesi yüzünden yok olmaktadır. Kültürel çöküş de bununla bağlantılıdır. Sefaletin birinci nedeni ekonomidir ve kuramsal ve pratik eleştirinin öncelikle ona yönelmesi gerekir" (2005: 394).

Horkheimer'ın *Geleneksel ve Eleştirel Teori* makalesi Herbert Marcuse'ün *Felsefe ve Eleştirel Teori* adlı makalesiyle desteklenmiştir. Hatta Slater makalenin ağırlıklı olarak Marcuse olmak üzere Horkheimer ile birlikte yazıldığını ileri sürmüştür (Slater, 1998: 77). Bununla birlikte Horkheimer'ın açılış konuşmasından

ya da diğer bir deyişle manifestosundan sonra Eleştirel Teori yeni bir biçime doğru evrilmeye başlamıştır. Goldman, Marcuse'den yapmış olduğu alıntıda (Marcuse, akt. 2006: 308-309);

> Şimdi, Marcuse'ün 1937'de yayınlanan 'Felsefe ve Eleştirel Teori' başlıklı makalesinde şunları okuyoruz: Felsefe gibi Eleştirel Kuram, gerçekliği olduğu gibi kabul eden her türlü adalete, halinden memnun her türlü pozitivizme karşıdır; ancak felsefenin aksine Eleştirel Kuram kendi amacını yalnızca toplumsal sürecin gerçek eğilimleri temelinde geliştirir. Böylece o, yeni düzen düşüncelerine genelde yapıldığı gibi, ütopyacı olarak kınanmaktan korkmaz. Eğer doğruluk mevcut toplumsal düzen dâhilinde gerçekleştirilemiyorsa, kuram o düzene daima ütopyacı görünür. Böyle bir aşkınlık onun doğruluğuna karşı değil, ancak onun için konuşur.

Eleştirel Teorinin bu yeni biçimiyle yani aklın çabaları yerini yeni bir toplum teorisine ve toplumsal pratiğe terk etmesiyle birlikte materyalist teori-praxis bağı da daha yakından ele alınmıştır. Marcuse makalesinde geleneksel teori ile Eleştirel Teori arasındaki farklılıkları açıkladıktan sonra, Eleştirel Teorinin yöneliminin mecburen ekonomik olana işaret ettiğini belirtmiştir ve bu konuyu şu şekilde değerlendiriştir (2008: 43):

> Kurulu dünyanın bütünlüğünün yaratılmasındaki ekonomik şartların sorumluluğu'nun sürekli olduğu düşünülmekte ve Eleştirel Teori hiçbir zaman toplumu ekonomik olarak dolayımlanan ilişki ve yapılarında kavrama girişiminin terk etmemektedir. Toplumsal oluşumların ekonomik muhtevası üzerindeki vurguyla öne çıkan kaba indirgemeciliğin aksine, Marcuse Eleştirel Teorinin 'insan ve dünyasının bütünlüğünü insanın toplumsal varoluşu içerisinde' açıklamayı savunduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla ekonomik olan, bu varoluşun sadece bir parçasını oluşturmaktadır, daha fazlasını değil.

Marcuse'ün ortaya atmış olduğu tezin önemli bir bölümü, toplum teorisinin felsefi değil, ekonomik bir sistem olduğunun vurgulanmış olduğu bölüm olarak değerlendirilmiştir. Çiğdem bu noktada ekonominin üzerinde bu kadar durulmasının Marxizmi bir miras olarak algılanmaması noktasında değerlendirmiştir. Bununla birlikte ekonomik olana vurguyu, toplumun anlaşılmasında içinde yaşanılan toplumu oluşturan maddi temellere yönelik vurgudan kaynakladığını belirtmiştir. Ama bu noktada Horkheimer'ın *Geleneksel ve Eleştirel Teori* adlı makalesindeki belirtmiş olduğu şu noktalar önemli bir hal almıştır; her ne kadar Marxizm salt bir miras olarak algılanmamış olsa da ekonomi politiğe yöneltilen eleştiri egemen ekonomik kavramların karşıtlarına dönüşümünü de açığa çıkarmıştır. Serbest değiş tokuş

yönteminin toplumsal bağlamda eşitsizliğin artışını hızlandırmış, serbest ekonomi tekelciliğe yol açmış, üretici emeğin koşulları tıkanmış, toplumsal yaşamın yeniden üretiminin koşulları tüm ulusların yoksullaşmasına dönüşmüştür. İnsanın kendi tarihini yaptığı ve bunu yaparken de aklını kullandığı gerçeği artık yabancılaşmanın hakim olduğu ve en başta insanın kendi kendisine yabancılaşmaya başladığı bir dünyaya doğru evrilmesini de beraberinde getirmiştir. Ortaya çıkan dünya sadece sermayeye hizmet eder bir duruma dönüşmüştür. Bu noktada devreye aklın materyalist eleştirisi girmiştir. "Aklın materyalist eleştirisi, akla uygun olan için, yani sınıfsız bir toplum için devrimci bir sistem olmaktadır" (Slater, 1998: 68).

Marcuse materyalizmi doğru toplumsal teoriyle bütünleştiren iki ana öğeden bahsetmiştir; ilki, insan mutluluğuyla ilgilenme, ikincisi ise, insanı mutluluğa ulaştıracak yapının yalnızca maddi varoluş koşullarının dönüştürülmesiyle gerçekleşebileceği inancı olarak görülmüştür. Bundan dolayı Eleştirel Teorinin tarihsel bir unsur içermekle birlikte imgelemi de açık tuttuğu belirtilmiştir (Marcuse, akt. Kejanlıoğlu, 2005: 46) Buradaki imgelem, ütopya ya da tarif edilebilir bir gelecekteki dünya yerine kullanılmıştır. Bu noktada Eleştirel Teori oldukça güçlü bir imgeleyici boyut kazanmıştır. Eleştirel Teori sayesinde gerçekliğin neden olduğu kısıtlamalar aşılmaya başlamıştır. Marcuse bu konuda; "İmgelem boyutundan yoksun kalmışsa, ne olursa olsun, felsefi bilgi bugünün ya da geçmişin ağlarına takılıp kalmakta; felsefe ile insanlığın reel tarihi arasındaki tek bağlantı olan gelecek zamana ilişkin boyutun kazandıracak olduğu zenginlikten ve gelişmişlikten yoksun kalmaktadır" (Marcuse, akt. Jay, 1989: 119). İçinde yaşadıkları dönem değerlendirildiğinde büyük bir kriz yaşayan toplumların umudu olabilirliği açısından Eleştirel Teori çok önemli bir işlev görmüştür. İmgelem üzerinde bu kadar durulması ve praxise karşı duyulan yakınlık Eleştirel Teorinin içinde yaşanılan dönemi ebedi bir durum saymayı reddedişini de beraberinde getirmiştir. Değişime uğratılmayı bekleyen bir gelecek imgesinin varoluşu konusunda bütün kapıların açık olduğu inancı Eleştirel Teorinin gücünü ve önemini vurgulamıştır.

Horkheimer'ın *Geleneksel ve Eleştirel Teori* adlı makalesi ve Marcuse'ün Horkheimer ile birlikte yazmış oldukları *Felsefe ve Eleştirel Teori* adlı makalelerinin ardından Eleştirel Teorisyenler, 1940'lı yılların başında Amerika'da önyargı, otoriteryan kişilik, saldırgan ulusçuluk alanlarında deneysel çalışmalar

yürütmüşlerdir. Bununla birlikte 1940'larda Enstitü üyelerinin ortaklaşa yürütmüş olduğu çalışmalardan en önemlisi "anti-Semitizm" üzerine olmuştur. Gurland, Massing, Lowenthal ve Pollock'un hazırlamış olduğu yaklaşık 1500 sayfalık rapora, Adorno önerileriyle, Lazarsfeld'in bürosu ve Herta Herzog da nicel verileriyle katkıda bulunmuşlardır. Bu çalışmada, Amerika'da yaşayan Alman göçmenlerin Nazilerin Yahudi karşıtı uygulamalarına tepkileri değerlendirilmiştir. Bu çalışmanın ardından 1943 yılında *Anti-Semitizm Araştırma Projesi* olarak geliştirilmiş olunan *Önyargı Üzerine Çalışmalar* dizisi yer almıştır. Yapılan bu çalışmalar içinde Adorno, Else Frenkel Brunswick, Daniel Levinson ve R. Nevitt Stanford tarafından yapılan *Otoriteryan Kişilik* adlı çalışma Eleştirel Teorisyenlerin 1940'ların başına doğru yapmış oldukları çalışmalar arasında önplana çıkanlardan en önemlisini oluşturmuştur. Bu çalışma, 1930'larda Avrupa'yı etki ve yönlendirimine alan ve özellikle Almanya'nın toplumsal yapısına biçim veren faşizmi anlama çabası olarak değerlendirilmiştir. Bu çalışmada Adorno ve arkadaşları faşistlerin sosyo-ekonomik, siyasal, kültürel ve psikolojik profillerini ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Yani diğer bir ifadeyle faşizmin toplumsal temelleri üzerinde durulmuş ve çözümlenmeye çalışılmıştır (Kızılçelik, 2000: 56). 1940'lı yılların ortalarına doğru dönemin en önemli çalışmaları Adorno ve Horkheimer'den gelmiştir. Horkheimer ve Adorno 1940'lı yıllar boyunda Felsefi Fragmanlar yazmışlar ve 1944 yılında *Felsefi Fragmanlar*'ı teksir haline getirmişlerdir. 1947 yılında *Aydınlanma'nın Diyalektiği*'ne kaynaklık edecek olan ve Marxizm'den kopuşu da simgeleyen *Felsefi Fragmanlar*'da hala Marxist ekonomi politik kategorilere yer verilmiş ve Marxist bir terminoloji kullanılmış olsa da 1947'de basılan *Aydınlanma'nın Diyalektiği*'nde bu terminoloji[19] kullanılmamıştır. Kellner (2006: 155), Adorno ve Horkheimer ile birlikte Enstitü'nün bu yeni konumunu şu şekilde yorumlamıştır:

> Bu dönemde Adorno ve Horkheimer, Marxizmin temelini ve köklerini sorgulayacak ve eleştirel kuramın daha önceki konumunu radikal bir şekilde değişikliğe uğratacak ortak bir çalışmaya giriştiler. Onların yeni konumu en açık bir biçimde her ikisinin ortak çalışmaları 'Aydınlanma'nın Diyalektiği''nde,

[19] 1944 yılında teksir halinde yakınlarına dağıtılan Felsefi Fragmanlar da Marxist terimler 1947 yılında basılan kitapta yerini yeni terimlere bırakmıştır. "Sömürü" kavramı yerini "esaret" ya da "adaletsizlik", "sermaye" yerini "ekonomi", "kapitalizm" yerini "ekonomik sistem", "sınıf tahakkümü" yerini "ayrıcalıklıların sağlamlaştırılmış tahakkümü", "değişim değeri" yerini "değer", "sınıflı toplum" yerini "toplum"... gibi terimlere bırakmıştır (Schmidt, akt. Kejanlıoğlu; 2005: 59).

Horkheimer'ın 'Akıl Tutulması''nda ve Adorno'nun '*Minima Moralia*''sında görülür.

Enstitü üyeleri Amerika'nın da savaşa dahil olmasıyla birlikte mali sorunlarla karşı karşıya kalmışlardır. Bu durum Enstitü üyelerinin dağılma dönemine girmesinde önemli bir faktörü oluştursa da bununla birlikte Amerika'nın savaşa girmesiyle birlikte izlemiş olduğu "radikal girişimlerin kısıtlanması" (Koçak, 1986: 14) politikası Enstitü açısından asıl can alıcı darbe olmuştur. 1930'ların sonlarına doğru Fromm'un Enstitü'den kopmasından sonra, 1940'lı yıllarda Neumann ve Kircheimer uzaklaşmışlar, Marcuse ise Dışişleri Bakanlığı'nda çalışmaya başlaması dolayısıyla Enstitü ile ilişkileri mesafeli bir konumda sürmüştür. Bununla birlikte Fromm, Neumann ve Kircheimer Amerikan hükümeti ve sonrasında Amerikan Üniversitelerinde çalışmaya başlamış, Wittfogel ile ilişkiler kopmuş, Grossmann'a ise düşük bir emekli maaşı bağlanmıştır. Wiggershaus (1994: 383) Enstitü'nün içinde bulunduğu durumu özetlerken, Horkheimer ve çevresinde kalan dört isimden bahsetmiştir; bunlardan ilki Pollock olmuştur. Pollock sadık bir çalışma arkadaşı ve Enstitü'nün müdür yardımcılığı görevini üstlenmiştir, ikincisi Adorno olmuştur. Adorno ile Horkheimer sadık bir çalışma arkadaşlığının yanında aynı teorik konular üzerinde çalışmalar yapmışlardır. Üçüncüsü; Felix Weil olmuştur. Weil Enstitü'nün mali konularındaki sıkıntılarını çözümleme noktasında yardımlarını esirgememiştir. Ve son olarak da sadık bir asistan ve çalışma arkadaşı olarak Lowenthal kalmıştır.

Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitü'sü 1933 ile 1950 yılları arasında yani Horkheimer'ın müdürlük yaptığı ve çalışmalarına sürgün olarak gittiği Amerika'da devam etmek zorunda kaldığı yıllarda etkinlik, üretkenlik ve üzerinde çalışılan konuların çeşitliliği noktasında son derece önemli ve verimli bir dönem geçirmiştir. Bu dönem sonradan adına Frankfurt Okulu adı verilecek olan Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün Eleştirel Teori olarak da bilindiği dönemi oluşturmuştur. Sezgin Kızılçelik (2000: 59-60) bu dönemle ilgili 8 maddeden oluşan kısa ve önemli bir özet yapmıştır;

-Horkheimer ile birlikte Eleştirel Teori "gerçek kimliğini" bulmuştur: Ortodoks/vulgar olmayan Marxist sosyal-tarihsel teori.

-Horkheimer döneminde Eleştirel Teorinin üye teorisyen profili oldukça netleşmiş, özelikle farklı disiplinlerden gelen (Fromm, Adorno, Marcuse, Lowenthal... gibi) teorisyenlerin biraradalığı, birlikte üretim yapmalarını sağlamıştır.

-Üye teorisyen profilinin farklı disiplinlerden olması ve özellikle Horkheimer'ın çabalarının etkisi ile, Eleştirel Teorinin bilimsel araştırma programı/metodolojik kavrayışı da değişmiş, "multi-disipliner" ve disiplinler ötesi" bir paradigma, Okul'un çalışmalarına yön verir duruma gelmiş, en önemlisi "yarışan disiplinler" arasındaki sınır/kopukluk giderilmiştir.

-Ekonomi biliminden ziyade felsefe, Okul'un ilgi odağı durumuna gelmiştir. 1845 sonrası olgun Marx'tan uzaklaşım, 1845'ten önceki genç Marx'a/ Sol Hegelci Marx'a yönelim öne çıkmıştır.

-Ortodoks Marxizmden uzaklaşılmış, dolayısıyla ekonomik-temelli açıklama ve argümanlardan sıyrılıp, kültürel ve düşünsel "üstyapı" alanında dolaşılmaya başlanmıştır...

-Eleştirel Teorisyenlerin çalışma alanları genişlemiştir...

-Frankfurt Okulunu'nun önemli metinleri Horkheimer döneminin bir ürünüdür...

-İlk kez Horkheimer döneminde Frankfurt Okulu ayrı bir düşünce okulu olabilmiş...

Üçüncü dönem, kimi kaynaklarda Frankfurt'a dönüş, kimilerinde ise, Horkheimer, Adorno ve Marcuse'ün öne çıktığı dönem olarak ifade edilmiştir. Enstitü Amerika yıllarında kan kaybetmeye devam etmiş ve en sonunda Almanya'ya dönüşte sadece üç isim kalmıştır: Adorno, Horkheimer ve Pollock. Marcuse ve Lowenthal ise Amerika'da kalmayı tercih etmişlerdir. Savaşın sona ermesinden sonra Almanya'da yaşayan aydınlardan, bilim adamlarından ve diğer birçok çevreden Enstitü'nün yeniden Frankfurt'a dönmesi noktasında baskılar olmuş ve en sonunda bu baskılar sonuç vererek Enstitü üyelerinin bir bölümü Frankfurt'a dönüp,

Enstitü'nün merkezini de yeniden Frankfurt'a taşımışlardır. Horkheimer 1950 yılında Frankfurt Enstitüsü'ndeki eski kürsüsüne döndükten sonra Felsefe Fakültesi Dekanlığı'na seçilmiş ve sonraki yıl da rektör olmuştur. Adorno ise, 1949 ile 1956 yılları arasında çeşitli profesörlük kadrolarında yer aldıktan sonra ancak 1956 yılında tam anlamıyla profesör olarak atanabilmiştir (Wiggershaus, 1994: 404).

1940'ların ortalarına doğru yayın hayatına parasızlık ve politik ortam sebebiyle son verilmiş olan Toplumsal Araştırmalar Dergisi (Martin Jay tarafından 1933 – 1943 yılları arasında en verimli zamanını yaşadığı belirtilmiştir) yayın hayatına yeniden başlamamış onun yerine "Sosyolojiye Frankfurt Katkıları" isimli bir dizi yayınlanmaya başlamıştır (Jay, 1989: 414). Bu dizi yirmi iki bölüm devam edecek bir çalışmalar bütününü oluşturmuştur. Derslerin ve araştırma projelerinin dışında gerçekleşen bu çalışmanın ilk cildi Sosyoloji I adını taşımış ve Horkheimer'ın 60. yaş günü armağanı olmuştur.

1951 yılında Frankfurt Üniversitesi'nin rektörü olan Horkheimer açılış konuşmasında 1931 yılında Enstitü'nün müdürü olduğu dönemkine benzer, ona koşut bir konuşma hazırlamış ve felsefecilerin, sosyologların ve ekonomistlerin ortak çalışmasından bahsetmiştir (Wiggershaus, 1994: 445). Konuşmasının sonunda ise genç asistanların yapması gerekli ödevlerinden bahsederken onların daha fazla felsefeyle iç içe olmaları gerektiğini vurgulamıştır. Bunu yaparken de Avrupa ideası ile Amerikan metodolojisinin birleştirilmesini ön plana çıkarmıştır (Wiggershaus, 1994: 446).

1958 yılında Horkheimer emekliye ayrılınca onun yerini Adorno doldurmaya başlamış ve aynı yıl Enstitü'nün yeni müdürü olmuştur (Tom Bottomore *Frankfurt Okulu* isimli kitabında Adorno'nun Enstitü'nün yeni müdür olarak atanma tarihini 1959 olarak belirtmiştir). Böylelikle Adorno'nun düşünceleri Enstitü tarafından benimsenir hale gelmiştir. Bottomore (1997: 27) bu dönemi; "Bu yeni formunda Enstitü iyi tanımlamış bir düşünce öncelikle de Adorno'nun kişisel önsel ilgilileri olan estetik kuram ve felsefe okulu karakteri kazandı" şeklinde ifade etmiştir. Adorno'yla birlikte kazanılan felsefi karakter kendilerinden sonra gelecek olan düşünürlerin birçoğunun felsefeci olmasında önemli bir etkeni oluşturmuştur. Özellikle Habermas, Wellmer ve Schmidt önemli felsefeciler olarak bundan sonraki

yıllarda Enstitü'nün geleceğinde önemli söz sahibi olacak olan ikinci kuşağı oluşturmuşlardır. Adorno 1950'li yıllarda "*Prizmalar*", *Şiir ve Toplum*, *Edebiyat Üzerine Not(a)lar* adlı üç ciltlik çalışmasının yanında *Epistemolojiye Karşı: Bir Metaeleştiri*, *Kierkegaard: Estetiğin Kuruluşu*, *Hegel Üzerine Üç İnceleme*, *Otantiklik Jargonu*, *Negatif Diyalektik* ve bitiremeden öldüğü ve ölümünden sonra yayımlanmış olan "Estetik Teori" adlı çalışmaları ortaya koymuştur.

1956 yılında Habermas Enstitü'de Adorno'nun araştırma asistanı olarak görev almaya başlamıştır. Adorno ile birlikte *Üniversite ve Toplum* adlı araştırma projesinde çalışmış ve *Öğrenciler ve Siyaset* adlı çalışmasıyla öğrencilerin politik olarak farkındalığının sosyolojik incelemesini yapmıştır (Kejanlıoğlu, 2005: 68-69). 1965 yılına kadar ise *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü* adlı tezini yazıp yayınlatmış olmakla birlikte 1963 yılında *Teori ve Pratik* adlı çalışması 1965 yılında profesörlüğünde en önemli etkenlerden birisini oluşturmuştur. Bununla birlikte Habermas, Horkheimer'ın geleneksel ve Eleştirel Teori ayrımını yeniden ele almış ve eleştirel bir bilim felsefesini savunmuştur (Kejanlıoğlu, 2005: 69).

Enstitü'nün Frankfurt'a taşınmasına rağmen Amerika'da kalmaya devam eden Herbert Marcuse ve Lowenthal Enstitü'nün bir diğer sacayağını oluşturmuşlardır. Eleştirel Teori tezini ve yeni açılımları Amerikalı okuyucu kitlelerine en iyi şekilde anlatan Marcuse ve Lowenthal Enstitü'nün etkisini Amerika'da hissettirmeye devam etmişlerdir. 1950'lerin ortalarına doğru Marcuse'ün yazmış olduğu *Aşk ve Uygarlık* ve Lowenthal'in yazmış olduğu *Edebiyat ve İnsan İmgesi* adlı çalışmalar bu dönemin en önemli çalışmaları arasında yer almıştır. Bununla birlikte özellikle 1960'lı yıllarda gelişen öğrenci hareketleri ve Yeni Sol hareketlere yön verme anlamında Marcuse önemli bir isim olarak öne çıkmıştır. Her ne kadar Marcuse öğrenci hareketleri için önemli bir isim olsa da kendisi Bryan Maggee ile yapmış olduğu söyleşide bunu kabul etmemiş ve şunları ifade etmiştir; "Hemen belirteyim, ben 1960'lardaki ve 1970'lerin ilk yıllarındaki öğrenci etkinliklerinin yol göstericisi değildim. Benim yaptığım, o sıralar herkesin üzerinde durduğu bazı düşünceler ve amaçlara ilişkin konularda yazmak, düşünmek olmuştur. Hepsi budur" (Maggee, 1979: 77). Marcuse o dönem yaşanan olayları göstermek için birisine gereksinim duyulmadığını ve eşitsizliğin, adaletsizliğin ve zulmün çok açık bir biçimde öğrenci kuşak tarafından yaşanarak deneyimlendiğini belirtmiştir.

“Altmışların ve yetmişlerin başlarında patlak veren olaylar, bu toplumdaki akıl almaz boyutlara varan toplumsal zenginlik le, bu zenginliğin salt yıkıcı, özdeksel ve tinsel bakımdan savurgan, yoksunlaştırıcı yönlerde kullanılması arasındaki gözebatan çelişkilerden kaynaklanmıştır” (Maggee, 1979: 78). Marcuse’ün 1964 yılında yayınlamış olduğu *Tek Boyutlu İnsan* adlı kitabı 1960’lardaki bu hareketlerin ortaya çıkışında kitleleri etkileyen en önemli kaynaklardan birisi olmuştur.

1950 yılından 1970 yılına kadar geçen dönemi özetlemeye çalışan Sezgin Kızılçelik’e (2000: 66-67) göre bu dönemde Enstitü büyük bir dönüşüm daha geçirmiş ve öncelikle Horkheimer’ın yirmi beş yıllık etkisi sona ermiş, bununla birlikte Marcuse ve Adorno Enstitü’nün yönlendirilmesinde ön plana çıkmışlardır. Enstitü üyeleri kitle kültürü, modern toplum, teknoloji, sanat, estetik, müzik, siyaset... gibi birçok alanda çalışalar yapmışlardır. Yine bu dönemde Marxist teoriden 1940’lı yılların ortasında yaşanmaya başlayan kopuş artmış ve proletaryanın devrimci bir sınıf olma potansiyeli reddedilmiştir. Marcuse ile Horkheimer, Adorno ve Habermas arasındaki ayrım iyice netleşmiş ve özellikle radikal öğrenci hareketleri ve Yeni Sol üzerine yapmış olduğu çalışmalarla Marcuse daha ön plana çıkmıştır. Kısaca belirtmek gerekirse Enstitü’nün üçüncü dönemi, Adorno ve Horkheimer’ın ölümleri ve Marcuse’ün de Enstitü’den giderek uzaklaşması ve sonrasında ölümüyle sona ermiştir. Böylelikle Enstitü’nün dördüncü dönemi Adorno’nun yönelimiyle daha çok felsefe alanında ilerleyen ikinci kuşak teorisyenlerin –özellikle de Habermas’ın- etkin olduğu dönem olmuştur**.**

Enstitü’nün dördüncü ve son dönemi olarak adlandırılan Habermas dönemi; Marx ile yolların ayrıştığı dönem olarak da adlandırılmıştır. Hatta bu dönem Eleştirel Teorinin çöküş ve yenilenme dönemi olarak da gösterilmiştir. Bottomore Enstitü’nün bu döneminin 1969 yılında Adorno’nun ve 1973 yılında Horkheimer’ın ölümleriyle birlikte bir Okul olarak adlandırılmasından uzaklaşma olarak nitelendirmiştir. Özellikle son yıllarında en temelde kendisinin varlık sebeplerinden en önemlisi olan Marxizm ile bağlarını koparmış olması Okul olarak varlığını bitirmiş olmasını da beraberinde getirmiş olmakla birlikte, eleştirel kuramın merkezi düşüncelerinden bir kısmı toplumsal düşünce yapısını günümüzde bile etkilemeye devam ediyor olmasından dolayı da Okul olarak varlığını sürdürmeye devam etmektedir (Bottomore, 1997: 62)

Enstitü üyeleri tarihsel gelişim içinde Marxist teoriye büyük oranda hizmetlerde bulunmuş olmakla birlikte, son dönemde artık Marxizmin bir alt dalı bile olamayacak derece de Marxizmden kopuş yaşamıştır. Bu bağlamda Enstitü, Marxist teorinin temel özü niteliği taşıyan teori-praxis bağlantısını ve bunların bir gün iç içe geçeceği ve aynılaşacağı öncülünü görmezlikten gelmiştir. 1960'lı yıllarda Marcuse dışında Enstitü üyelerinin Marxizmle bir bağının olduğunu belirtmek yanlış olacaktır. 1960'lardaki Marxist teori savunucuları Enstitü veya Eleştirel Teoriye karşı mesafeli bir tavır almayı sürdürmüşlerdir. Hatta içlerinde Marxizmle bağlarını koparmayan Marcuse bile özellikle Ortodoks Marxistler tarafından şiddetli biçimde revizyonist olmakla suçlanıp, eleştirilmiştir (Jay, 1989: 427-428).

Frankfurt Okulu'nun ya da Eleştirel Teorinin toplumsal düşünceyi etkiliyor olması günümüzde bile etkin bir şekilde anılıyor olmasını da beraberinde getirmiştir. 1970 sonrasında Eleştirel Teorinin ikinci kuşağı olarak adlandırılan Habermas, Wellmer, Offe, Eder... gibi düşünürler Eleştirel Teoriyi ayakta tutmaya çalışmışlardır. Bu düşünürlerin içinde Jurgen Habermas, ikinci kuşağın en önemli temsilcisi olarak gösterilmiştir. Özellikle felsefe ve sosyolojideki çalışmaları Eleştirel Teori açısından belirleyici bir nitelik taşımıştır (Held, akt. Kızılçelik, 2000: 68-69). Bu dönemde Eleştirel Teori sosyal bilimler felsefesi ve ideoloji eleştirisi yapmış olmakla birlikte, birinci kuşak teorisyenlerin ana kavram ve düşüncelerinden derin bir biçimde ayrılmıştır.

Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü, Eleştirel Teori ya da Frankfurt Okulu tarihsel gelişimi süreci içerisinde oldukça geniş bir çerçevede varlığını sürdürmüş olmakla birlikte hem teorik hem de pratik araştırmalarda bulunmuştur. Özellikle otorite, Nazizm, psikanaliz, estetik, kitle kültürü, Aydınlanma, akıl, epistemoloji, yöntem, ideoloji, tarihsel materyalist teori–praxis bağı... gibi konularda çalışmalar hala toplumsal düşünceye ve sosyal bilimlere yön vermeyi sürdürmüştür. Özelilikle Aydınlanma, Akıl, Kapitalizm, İdeoloji ve Kitle Kültürü/Kültür Endüstrisi... gibi çalışma alanlarıyla sosyal bilimlere olan hakimiyetlerini sürdürmüşlerdir. Bu bağlamda bundan sonraki bölümde Eleştirel Teorinin Aydınlanma, Araçsal Akıl ve Kapitalizm eleştirileri ele alınacaktır.

2. AYDINLANMA VE ARAÇSAL AKIL ELEŞTİRİLERİ

Eleştirel Teori ya da daha bilinen adıyla Frankfurt Okulu, Aydınlanmadan günümüze gelen bir akıl eleştirisi geleneğinin bir parçası olarak da adlandırılmıştır. Özellikle modern toplumun oluşumunda ve modern toplum eleştirilerinde aydınlanma ve akıl kavramları son derece önemli bir yer edinmiştir. Eleştirel Teorisyenler, 1940'lardan itibaren Aydınlanma düşüncesini, yükselen burjuvazinin kültürel alandaki "birlikteki değişken'i" olarak görmeyip, batı düşüncesini bütün olarak Aydınlanma felsefesinin mirasçısı olarak düşünmeye başlamışlardır. Horkheimer, Lowenthal'e yazmış olduğu mektupta, "Aydınlanma burada burjuva düşüncesi anlamına geliyor. Aslında Aydınlanma genel olarak, düşünce ile ilgili ise de, ortada düşünce denebilecek düşünce yaşamı yalnızca kentlerde olduğundan, böyle oluyor" (Jay, 1989: 373) demektedir. Böylelikle Adorno, batı düşüncesinde aydınlanmanın mirasçısını şehirde yaşayan, kırda yaşayan diye ayırmamış ve tamamını batı düşüncesinin mirasçısı olarak kabul etmiştir.

Besim Dellaloğlu ise Eleştirel Teorinin Aydınlanma'ya getirmiş olduğu eleştiriyi, Aydınlanma düşüncesinin yeniden oluşturulması ya da Aydınlanmanın yeniden yazılması bağlamında değerlendirmiştir. Çünkü Eleştirel Teorinin Aydınlanma düşüncesine getirmiş olduğu eleştiride öne çıkan en önemli yan, toplumsal boyut olmuştur. Burada Eleştirel Teorinin Aydınlanma Eleştirisini toplumsal bir eleştiri olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır. Bu bağlamda Dellaloğlu tarafından bu toplumsal eleştiri, modern aklın eleştirisi olarak değerlendirilmiştir. Bunun sebebi olarak ise, Aydınlanmanın varmış olduğu sonuç gösterilmiştir. Bu sonuç ise, Aydınlanmanın öz-yıkımıdır (Riejen, 2006: 168)

Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü düşünürlerinden Adorno ve Horkheimer 1940'larda yazmış oldukları *Aydınlanmanın Diyalektiği*, *Akıl Tutulması...* gibi çalışmalarla Aydınlanma sorunsalını ele almışlardır. Özellikle bu iki çalışma Adorno ve Horkheimer'ın onlarca yıl oluşturmuş oldukları birikimin ve Eleştirel Teorinin temel manifestolarının belirdiği bir ürün olarak değerlendirilmiş olmakla birlikte, Enstitü'nün Marxizm'den kopuşu ve Eleştirel Teoriden ayrılışı olarak da değerlendirilmiştir. Özellikle Douglas Kellner bu konuya değinmekle birlikte

Eleştirel Teorinin artık yalnızca seçkinci bir grubun anlayabileceği küçük bir gruba büründürüldüğünü düşünmüştür. Kellner; (2006: 155) Adorno ve Horkheimer'ın çalışmalarını şöyle değerlendirmiştir:

> Bu yapıtların daha önceki Eleştirel Kuramdan kopuşa işaret eden birkaç ayırıcı özelliği bulunmaktadır. Frankfurt Enstitüsü hiçbir zaman kitleler için kolayca sindirilebilir diziler yazmamış olmasına karşın, sürgünde Horkheimer ve Adorno'nun artan ölçüde seçkinci tarzda yazdıklarından hiçbir kuşku yoktur. Onların dinleyicileri açıkçası Aydınlanmanın Diyalektiği'nin Homer, Aydınlanma, de Sade, Kant, Nietzsche vb. aracılığıyla tarihi yeniden okuyan zorunlunu takip edebilecek kültüre sahip küçük bir entelektüeller grubuydu.

Kellner'in de bahsettiği gibi Adorno ve Horkheimer'ın yazmış olduğu eserler çok küçük bir kitle tarafından anlaşılabilmiştir. Bu bağlamda Teorisyenlerin düşünceleri elit bir entelektüel grup dışında toplumun büyük kesimi tarafından anlaşılamamıştır. Jan Spurk'ın ise *Aydınlanmanın Diyalektiği*'yle birlikte Aydınlanma ve araçsal akıl sorunsalını ele aldıkları diğer çalışmaları değerlendirirken durmuş olduğu nokta, Kellner'den farklı olmuştur. Spurk (2008: 85) Kellner gibi olumsuz bir tavırdan ziyade, *Aydınlanma'nın Diyalektiği*'ni ve diğer çalışmaları Frankfurt Okulu'nun en çok tanınan ve Eleştirel Teoriyi olgunlaştırma bakımından en önde gelen çalışmalar olarak değerlendirmiştir:

> Eleştirel Teori entelektüel gerilim içerisinde ileriye dönük atılım gösterir. Aydınlanmanın Diyalektiği'nin, 'Minima Moralia'nın, hatta Araçsal Aklın Eleştirisi'nin kanıtladığı gibi olgunluğa erişir. Diyalektik aklın savunucuları, araçsal aklın egemen olduğu bu dünyaya giderek daha sistematik saldırılar yönetmektedirler.

Yukarıda da belirtildiği gibi *Aydınlanmanın Diyalektiği* çalışmasında Horkheimer ve Adorno asıl konuyu belirtme noktasında en önemli tezlerinden birisini ortaya koymuşlardır Riejen bu tezi; "*Aydınlanmanın Diyalektiği*, kendi uyandırdığı kuvvetlerle baş edemeyen büyücünün çırağı problemini ele alır" (Riejen; 1999: 42) şeklinde özetlemiştir. Bunu da insanlık, doğayı tahakküm altına almak için aklını kullanırken, bu tahakkümün sınırı sadece doğayla kalmamış ve kendi varlığını da tehdit eder duruma gelmiştir. Böylelikle insan aklı tamamıyla aletsel bir düşünmeye indirgenmiştir. Riejen (2006: 42-43) "*Aydınlanma'nın Diyalektiği*'nin

temel problemlerinin şimdilik üç tezde özetlenebileceğini belirtmiş ve bunları şöyle sıralamıştır:

> Birincisi; niyet, eylemlerimizin ve düşüncelerimizin temelidir. Kültürümüzde kaçınılmazca karşıtına dönüşmüştür. İkincisi; politika ve bilim tarafından yaratılmış görünen düzen sadece yanılsamadır; kargaşa ardında pusudadır. Üçüncüsü; bunalım yüklü fenomenler, daha iyi bir politik ve bilimsel yöntemle baş edilebilecek sıradan sarsıntılar değildir. Bunlar temel bunalımlardır ve problemlerin ele alınışında sadece 'verimlilik' üzerine dikkatini yoğunlaştıran, amaçlarımızın meşruluğuyla ilgilenmeyen "aletçi' tutumda derin kökleri vardır.

Adorno ve Horkheimer bu problemlerin temelini, doğayla ve insanlarla ilişkilerin algılandığı ve oluşturulduğu aletçi bakış açısında görmüştür. Bu noktada her şeyi amaç ve araç; neden ve sonuç bağlamında tanımlayan aletçi bakış açısı, yalnızca kendisini düşünen ve kendini koruma peşine düşmenin sonucu olarak değerlendirilmiştir.

Aslında *Aydınlanma'nın Diyalektiği* tam anlamıyla Aydınlamanın ne olduğunu ya da Aydınlanma dönemini ve düşünce biçimini anlatan bir çalışma değildir. Bu çalışmada Adorno ve Horkheimer Aydınlanmanın yoğun bir eleştirisi yapmışlardır. Aslında Aydınlanmanın yoğun bir eleştirisini yaparken de Aydınlanma'yı tekrardan yazmışlardır. Aydınlanmayı yeniden yazarken Aydınlanma karşıtı gibi görünmüş olsalar da, aslında Aydınlanma'yı, aydınlanmacı bir tavırla, aydınlanmadan uzaklaşan yoldan, aydınlanma yoluna doğru çevirmek istemişlerdir. Adorno ve Horkheimer (1996a: 11-12) temel amaçlarını *Aydınlanmanın Diyalektiğinde* şöyle ifade etmişlerdir:

> Aslında amacımız, insanlığın gerçekten insani bir düzeye çıkmak yerine niçin yeni türden bir barbarlığa düştüğünü anlamaktan fazlası değildi... Aydınlanmanın hiç durmadan kendi kendini tahrip edişi, düşünmeyi, çağın zihniyetinin alışkanlıkları ve eğilimleri karşısında iyi niyetliliğin son kalıntılarını da yasaklamaya zorlamaktadır. İnsanlık kaçınılmaz olarak düşüncelerin birer meta ve dilin de onların övgüsü olduğu bir konuma geldiyse, o zaman böyle bir yozlaşmanın nedenini anlamak için girişilen deneme geçerli dilsel ve düşünsel taleplerin ardına takılmayı reddetmelidir, hem de bu taleplerin tarihsel sonuçları denemeyi tamamen boşa çıkarmadan önce.

Adorno ve Horkheimer'ın Aydınlanma'yı bu kadar eleştirmelerinin temel sebebini, Aydınlanma'nın ulaşmış olduğu sonuçlar olarak göstermişlerdir. Bu noktada Aydınlanma'nın varmış olduğu sonuç; "kendi kendini tahrip edişi" (1996a:

13) ya Aydınlanmanın öz-yıkımı olarak değerlendirilmiştir. Bu duruma sebep olarak da iki şeyden bahsedilmiştir: Birincisi: Aydınlanmanın aklı getirdiği nokta, yani bireyin silinişidir. Adorno'nun deyişiyle, "niteliksel olarak farklı olan ve özdeş olmayan, niceliksel özdeşli içerisinde erimiştir" (Adorno, akt. Dellaloğlu, 2007: 37). Aklın sadece amaçlara ulaşmak için uygulanan araçlarla tanımlanır olması yeni bir egemenlik şekli oluşturmuştur. Tümelin akıl yoluyla tikelin üzerindeki egemenliği yani tümelin bireyin aklını işgal etmesidir. Birey kendi varlığını, tümelin ona belirlemiş olduğu rollerin dışında herhangi bir başka rol içerisinde görmemesini de beraberinde getirmiştir. İkinci neden ise, Aydınlanma'nın özne ile doğayı kesin çizgilerle birbirinden ayırmasında yatmıştır. Mit insanı doğaya tabi kılarken, Aydınlanmayla birlikte doğa insana tabi kılınmıştır. Hatta bu mutlak ayrım insanın içinde yaşadığı doğayı kendisine tamamen dışsal bir öğe olarak algılamasına yol açmış, bu da doğanın insan için şeyleşmesine neden olmuştur. Aklın doğadan özgürleşimini vurgulayışıyla modern Aydınlanma, giderek dünyayı bilinç için bir nesneler dizisine ve nihai olarak da insan yönlendirmesinin ve tahakkümünün aygıtları olan bir alana dönüştürmüştür (Dellaloğlu, 2003: 20). Araçsal rasyonelliğin yükselişi buna rağmen hiçbir biçimde gerçek özgürlüğün artışı ile eşanlamlı olmamıştır. Köle efendi ilişkisinin diyalektik niteliğinden dolayı, insanın doğa üzerindeki egemenliği giderek onun doğal sınırlamalar tarafından, özellikle, yalnızca insanın doğayla bağlantısını değil, aynı zamanda toplumsal ve özneler arası ilişkileri de yöneten doğal nesnelliğin buyrukları tarafından köleleştirilmesiyle sonuçlanmıştır (Dallmayr, 2006: 234). Artık bilim ve teknoloji insanın doğa üzerindeki tahakkümünün araçlarıdır. Doğa yalnızca tahakküm etmek için hakkında bilgi edinilecek bir nesneye dönüşmüştür. İnsanın doğa üzerindeki tahakkümü, aynı zamanda insanın kendi üzerindeki tahakkümü de yaratmıştır. Çünkü insan içinde yaşamış olduğu doğanın yazgısını paylaşmak durumundadır. İnsanın doğa üzerindeki egemenliği; hem insanın, hem insanın iç doğasının ve hem de doğanın baskı altına alınmasıyla sonuçlanmıştır (Dellaloğlu, 1998: 164).

Daha önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi Aydınlanma düşüncesinde temel öğe olan akıl, yani Aydınlanmanın akıl anlayışı Eleştirel Teorisyenlerin en fazla eleştirmiş olduğu noktaların başında gelmiştir. Eleştirel Teorisyenlerin aydınlanma eleştirilerinin temelinde de aydınlanmacı akıl kavramı yer almıştır. Her ne kadar

Aydınlanmanın Diyalektiği temel yapıt olarak görülmüş olsa da Horkheimer'ın yazmış olduğu *Akıl Tutulması* çalışması Aydınlanmacı aklın temel eleştirisinin yapılmış olduğu çalışma olarak görülmüştür.

Horkheimer *Akıl Tutulması* çalışmasında aklı incelerken önemli bir ayrımın altını çizmiş ve aklı ikiye ayırmıştır; Verstand (Öznel akıl ya da anlama yetisi) ve Vernunft (nesnel akıl ya da evrensel akıl) (Dellaloğlu, 1998: 161). Öznel akıl, sadece özneye özgü bir nitelik taşımaktadır nesne ise, düzensiz karışık bir yığın konumunda olmuştur. İşte tam da bu noktada öznel aklın görevi göze çarpmaktadır. Öznel akıl bu yığını kategorilendirmek ve kullanmakla görevlendirilmiştir. Descartes'den bu yana gelen ve özneye yüklenen bu görev Batı düşüncesi açısından oldukça belirleyici olmuştur. Öznel akıl; parçalayıcı, analitik ve bilimseldir; şeylerin dış biçimleriyle, görünüşleriyle ilgilenmiş ve kopukluklarını temel almıştır (Koçak, 1986: 45). Öznel akıl, düşünme dünyasının soyut işleyişidir; kategorilendirme, çıkarsama ve tümdengelme yeteneği olarak da ifade edilmiştir. Horkheimer'e göre öznel aklın belirleyici yanı da burada ortaya çıkmıştır. Yani öznel akıl, temelde araçlar ve amaçlarla ilgili olmuştur. Buradan yola çıkıldığında öznel akıl, belirlenmiş ve kabul edilmiş amaçlara ulaşmak için seçilen araçların yeterlilik düzeyini kontrol amacını da taşımıştır. Ama burada önemli bir nokta atlanmıştır; o da amaçların kendilerinin de akla uygun olup olmadığı noktasıdır. Horkheimer (1986: 61-62). *Akıl Tutulması* adlı çalışmasında şunları belirtmiştir:

> Amaçlarla ilgilenecek olduğunda da, daha baştan, bunların da öznel anlamda akla uygun olduğunu, yani öznenin varlığını (bu bireyin varlığı da olabilir, bireyin hayatının bağlı olduğu topluluğun varlığı da) sürdürmesine hizmet ettiklerini kabul eder. Bir hedefin herhangi bir öznel kazanç ya da çıkardan bağımsız olarak, kendi başına taşıdığını sezdiğimiz erdemleriyle akla uygun olabileceği düşüncesi öznel akla tümüyle yabancıdır; en yakın faydacı değerlerin ötesine geçip, kendini toplumsal düzenin bütünüyle ilgili düşüncelere adadığında bile böyledir bu.

Horkheimer akıl açısından bir paradigma değişimine dikkati çekmiştir. Öznel akıl anlayışı son dönem batı düşüncesinde meydana gelen derin bir değişimi ifade etmek için kullanılmıştır. Hâlbuki batı düşüncesinde uzunca yıllar öznel aklın tam da zıddı yönde bir görüş egemen olmuştur. Buradaki akıl, bireyin sadece öznenin zihninde değil, nesnel dünyada da yani insanlar arası veya sınıflar arası ilişkilerde de,

doğada ve doğanın görünüşlerinde de var olan bir kuvvet olarak görülmüştür. Platon'dan Alman İdealizmine kadar bütün büyük felsefelerin temelinde yer alan ve adına "nesnel akıl" dediğimiz düşünce biçimi yer almıştır. Nesnel akıl; öz ile görünüş arasında, parça ile bütün arasında, özne ile nesne arasında bir bağlantı olup olmadığını görebilen akıl olarak belirtilmiştir. Dünyanın parçalanmış bölünmüş görüntüsünü daha yüksek bir birlik ideali adına eleştiren de bu akıl olmuştur (Koçak, 1986: 45). Nesnel akıl yüzeydeki biçimselliği aşıp, derindeki ilişkileri kavrayabilecek bir zihinsel yeti olarak ifade edilmiştir. Horkheimer'e göre nesnel akıl, insan ve amaçlarını da içine almak üzere evrendeki bütün varlıkları kapsayan bir hiyerarşi kurmanın peşine düşmüştür. Buradan yola çıkıldığında, insanoğlunun yaşamının akla uygun olup olmadığının derecesini ölçen, bütünlükle arasında oluşturmuş olduğu uyum olarak ifade edilmiştir. Bu düşünce yapısının ortaya çıkardığı temel görüş, insan ve amaçları da birlikte olmak üzere bütün varlıkları kapsayan bir sistem veya bir hiyerarşik yapı oluşturmayı amaçlamıştır. Bu akıl kavramının öznel aklı tam anlamıyla dışlamadığı, onu evrensel bir rasyonelliğin bir parçası, sınırlı bir ifadesi olarak gördüğü belirtilmiştir. Bu noktada her şeyin ölçütü olarak bu evrensel rasyonellik görülmüş ve bu noktadan hareket edilmiştir. Burada ağırlığın amaçlarda olduğu, aracın ikinci plana itildiği görülmüştür. Horkheimer (1986: 62) bu düşünce geleneğinin başlıca amacını şöyle ifade etmiştir:

> Felsefeye göre 'akla uygun' olanın nesnel yapısını, öz-çıkar ve varlığı koruma amaçları da içinde olmak üzere insan varoluşuyla uzlaştırmaktı. Örneğin Platon, Devlet adlı yapıtında, nesnel akla göre yaşayan insanın aynı zamanda başarılı ve mutlu bir hayat süreceğini de kanıtlamaya çalışır. Nesnel akıl kuramının odak noktası, davranışlarla amaçların birbirine uydurulması değil, bugün bize oldukça mitolojik görünebilecek bazı kavramlardır: sözgelimi, en büyük iyilik, insanın kaderi ve en yüksek amaçların gerçekleşme biçimi gibi düşünceler

Yukarıda da belirtilmiş olduğu gibi nesnel akıl, öznel aklı dışarıda bırakmamış, nesnel aklın sınırlı bir parçası olarak görmüştür. Bu noktada bu iki aklın her ne kadar birbirlerine karşıtmış gibi görünseler de birbirlerini tamamlayan bir yapılarının olduğu belirtilmiştir (Dellaloğlu, 1998: 162). Horkheimer'e göre aklın gerçekliğin yapısında bulunan bir ilke olduğunu temel tez olarak benimseyen nesnel akıl ile aklın sadece insan zihnindeki özel bir yeti olduğunu temel tez olarak benimseyen öznel akıl anlayışı arasındaki karşıtlığı belirtirken öznel akıl teorisinin

temel savunucusu noktasında odaklanmıştır ve öznel akıl anlayışını şöyle belirtmiştir (Horkheimer, 1986: 63):

> Ancak öznede gerçek anlamda akıl bulunabilir: bir kurumun ya da bir başka gerçekliğin akla uygun olduğunu söylediğimizde, genellikle anlatmak istediğimiz, insanların onu akla uygun olarak düzenlediği ve kendi mantıksal, hesaplayıcı yetilerini ona uygulamış olduklarıdır. Öznel aklın, eninde sonunda, olasılıkları hesaplama ve böylece belli bir amaca uygun araçları bulma yeteneği olduğu görülür

Martin Jay *Diyalektik İmgelem* adlı çalışmasında Eleştirel Teorisyenlerin aklı ele alış biçimlerinin eleştirel bir tutum içinde olduğunu belirtmiştir. Araçsal, öznel, güdümleyici akıl, enstitü üyelerince, teknolojik tahakkümün bir beslemesi, kapatması olarak değerlendirilmiştir. Jay şöyle devam etmiştir (1989: 392-393):

> Rasyonel gösterilebilmiş amaçlar olmasa, insanlar arası tüm etkileşimlerin, en sonunda, birer iktidar ilişkisi oldukları anlaşılacak, bu ilişkiler kendilerini aşikâr kılmak zorunda kalacaklardır. Dünyanın çekiciliğini, canlılığını, şevkini yitirmesi artık, çekilmez bir hal almıştır. Bunun sonucundadır ki, aklın kendisi, ilk oluşumundaki kendi içeriğini tahrip etmiş bulunmaktadır... Okul üyelerinin aklın bir tek türünün olmadığını ve bu akıl türlerinden bir diğerinin doğa ile çatışmaya, çelişkiye düşmemize gerek bırakmayacağını söylemekte oluşlarıdır. Onların görüşlerini diğerlerinden ayıran ise, bu tür aklın toplumsal anlamda yakın bir zamanda gerçekleştirilebileceğini kabul etmemekte oluşlarıdır. Doğaya aykırı olmayan akıl, varlığından yalnızca Status Quo'nun olumsuzlanması aracılığı ile söz edilebilmiş olsa bile, doğanın eleştirel bir tutumla tapınılacak bir güç olarak görülmesine karşı da etkin bir önleyici olmuştur.

Horkheimer, özne ile nesnenin birbirine kesin bir biçimde zıtlık gösterdiği fikrini benimsememiştir. Bu bağlamda Descartes tarafından getirilen bu görüşü benimsemeyip, karşı çıkmıştır. Descaretes'den bu yana gelen Kartezyen düşünce geleneğinde saklı bir biçimde aklın sadece öznel boyutunun ön plana çıkarılması söz konusu olmuştur. Bu durumda aslında öz ile görünüşün birbirinden ayrılıp, status quo'nun eleştirisiz bir biçimde kabul edilmesine yol açmıştır. Sonuç olarak akılcılık gitgide genel geçer nitelikteki anlama yetisi olarak görülen öznel akla doğru kaymıştır. Bundan dolayı da aklın 19. yüzyıl bitimindeki irrasyonel düşüncenin akıl karşısındaki eleştirel tutumu, aklın çözümleyici, biçimlendirici, ayrıştırıcı anlama yetisine yani sadece öznel akla indirgenmiştir. Her ne kadar bu eleştiri çözümleyici aklı bir kenara atmış gibi görünse de Horkheimer tarafından kabul görebilecek bir

yapıda olmuştur. Bu noktada Horkheimer'ın katılmadığı husus, aklın ve mantığın sınırlı bir yeti olan anlama yetisiyle özdeş duruma indirgenmiş olmasından kaynaklanmıştır (Jay, 1989: 96-97).

Dellaloğlu öznel akıl ile nesnel akıl arasındaki ayrımdan bahsederken Aydınlanmanın öznel akıl ile nesnel akıl arasındaki dengeyi bozduğundan ve bu dengeyi öznel akıldan yana değiştirdiğinden bahsetmiştir. Bu noktada Martin Jay *Adorno* adlı çalışmasında öznel aklın nesnel aklı söndürdüğünü belirtmiştir (Jay, 2001: 92). Yani bu bağlamda düşündüğümüzde, nesnel aklın öznel akıl tarafından sindirilmiş olduğunu söylemek doğru olacaktır. Hatta öznel aklın, nesnel aklın alanını işgal ettiği bile söylenebilir. Bununla birlikte Dellaloğlu, aklın özneleşmesiyle birlikte modernliğin en fazla eleştirilmesi gereken yanlarının ortaya çıktığını belirtmiştir. Öznelci görüşün egemenliğiyle birlikte aklın biçimselleştiği görülmüştür. Böylelikle öznelci görüş geçerli olunca düşünce herhangi bir görüşün ya da amacın kendi içinde değerli olup olamadığı belirleyemez bir hal almıştır (Dellaloğlu, 1998: 162). Tüm bunlarla birlikte Horkheimer (1986: 65) öznelci görüşün egemenliğini, "Ülkülerin benimsenebilirliği, eylem ve inançlarımızın ölçütleri, ahlak ve siyasetin temel ilkeleri ve bütün önemli kararlarımız, aklın dışındaki etmenlere bağlı duruma gelir" şeklinde ifade etmiştir. Yani aklın öznelleşmesiyle birlikte akıl dışılık akla egemen olmaya başlamıştır. Aklın özneleşmesi sonucu pratik, estetik ve ahlaki anlamda verilen kararlarda doğruluk devre dışı kalmıştır. Bu noktada hem bilimsel hem de gündelik kullanım çerçevesinde akıl zihnin eşgüdüm yetisine dönüşmüştür. Kızılçelik'e (2000: 85) göre bu yeti sistematik olarak kullanılarak ve önündeki bariyerler kaldırılarak geliştirilmiş ve etkinliği artırılmıştır. Bundan dolayı Horkheimer için toplumsal anlamda gerçekliği yöneten gücün hiç bir zaman akıl olmadığına dikkatimiz çekmiştir.

Eleştirel Teorisyenler için Aydınlanmayla birlikte akıl, nesnel içeriğini yok eden bir yapıya bürünmüştür. Adorno ve Horkheimer'ın (1996a: 15) deyimiyle akıl, "gitgide daha koyu bir karanlığa" doğru itilmeye başlanmıştır. Bunu yaparken de akıl, toplumsal anlamda ilerlemenin gerçekleştiği imajını sunmuştur. Ama aslında var olan gerçeklikte; insanın doğal çöküşü gerçekleşmektedir. Yani salt öznel aklın egemenliği sonucu ortaya çıkan toplumsal ilerleme insanın doğal çöküşünü de beraberinde getirmiştir.

Aydınlanma düşünürlerinin aklı öne çıkarmak adına dine karşı girişmiş oldukları eleştiri ve saldırı sonucu dinden ayrılması Horkheimer'e göre aklın nesnel yanının zayıflamasına ve biçimselleşmesine yol açmıştır. Bununla birlikte bu saldırılar hem metafiziğin hem de nesnel aklın sonunu getirmiştir. Böylelikle Horkheimer'e göre "gerçekliğin doğasını algılama ve hayatımıza yön verecek ilkeleri belirleme aracı olarak akıl kavramı bir yana atılmıştı" (Horkheimer, 1986: 73) şeklinde özetlenmiştir. Yani akıl ciddi anlamda tahribata uğramıştır. Bununla birlikte ahlaki ve dini bir kavrayış etmeni olarak da görülen akıl kendini yok etmiştir. Kendini yok ederken de biçimselleşmeyi beraberinde getirmiştir. Artık akıl, "inatla amaca yönelmiş şekilde... diğer aletlerin yapımına yarayan bir alet hizmeti" (Adorno ve Horkheimer, 1996a: 48) görür hale gelmiştir ya da Larrain'in deyimiyle; "Aklın özerkliği sona ermiş ve her şeye uygun olma eğilimi göstermeye başlamıştır" (Larrain; 1995: 80). Yani hem Horkheimer'ın hem de Larrain'in bahsetmiş olduğu gibi, aklın özerkliği ve özgünlüğü tamamen ortadan kalmış ve akıl sadece "araçsal" bir nitelik kazanmıştır. Böylelikle Aydınlanma düşüncesiyle birlikte akıl, toplumsal sürecin getirmiş olduğu genel tavra ayak uydurmuş ve aklın araçsallaşması doğa ve insan üzerinde bir baskı kurulmasına yol açmıştır.

Eleştirel Teorisyenlerin Aydınlanmanın eleştirisini yaparken yapmış oldukları akıl eleştirisinde temel nokta, Aydınlanmanın aklı "araçsal akla" indirgemesi noktasında olmuştur. Eleştirel Teorisyenlerden Adorno, Horkheimer ve Marcuse'ün, Aydınlanma eleştirilerinde aklın içine düşmüş olduğu durum konusunda kötümser bir tavır benimsemişlerdir, aklın geçirmiş olduğu evrim yani Aydınlanmacı aklın araçsal akla dönüşümüyle birlikte, kendi eleştirel soyutlama niteliğinden uzaklaşmış ve araçsal, faydacı bir işlevin hizmetine girmiştir. Adorno, Horkheimer ve Marcuse araçsal aklı, Batılı anlamda aklın içyapısının ifadesi olarak görmüşlerdir. Artık batı için akıl tamamen araçsal bir nitelik taşımıştır. Bu bağlamda Benhabib Batılı aklın eleştirisini, "Toplumun araçsal rasyonelleşmesinin eleştirisi böylece Batılı akıl yapısının bir eleştirisine dönüştürülür" (Benhabib, 2006: 89) şeklinde özetlemiştir. Jan Spurk ise araçsal aklı, "kapitalizmin egemen aklı" (Spurk, 2008: 101) olarak değerlendirmiştir.

Nietzsche'nin temelini atmış olduğu bir ideoloji olarak akıl ve ahlak eleştirisi, Eleştirel Teorisyenlerden Adorno ve Horkheimer'ın Aydınlanma ve araçsal akıl ile

ilgili yapmış oldukları eleştiri üzerinde oldukça etkili olmuştur (Larrain, 1995: 80). Ama buna rağmen bu iki düşünürün asıl eleştiri noktası Aydınlanma ve onun bir uzamı olarak görülen modernlik üzerinedir. Buna noktada Eleştirel Teorisyenleri de yekpare bir çatı altında incelemek yanlış olacaktır. Bu bağlamda iki kuşak halinde incelemek en doğrusudur. Eleştirel Teorisyenlerin birinci kuşağı Aydınlanma'yı, aklın özerkliğinin yitirilmesi, aklın çürümesi veya aklın araçsal biçime bürünmesi olarak değerlendirmişlerdir. Böylelikle Aydınlanmanın yıldızının söndüğü ve artık hiçbir yeri aydınlatamadığı düşünülmüştür. İkinci kuşak düşünürlerin Aydınlanma noktasındaki düşünceleri, birinci kuşak düşünürlerinden farklı olmuştur. Özellikle Habermas bu konuda başı çekmiştir. Habermas bu konuda biraz daha temkinlidir ve ilk kuşağa eleştirel bir yaklaşımda bulunmuştur. Habermas'ın akla yaklaşımı Eleştirel Teorisyenlerden özellikle Adorno ve Horkheimer'ın alışık olmadığı bir tarzdadır. Habermas'ın Aydınlanma ve akıl konusundaki düşüncelerini Eleştirel Teorisyenlerden farklılaşmış olsa da özellikle araçsal akıl konusundaki düşünceleri Eleştirel Teorisyenlere yakındır. Ahmet Çiğdem (1997a: 52) bu konuda şunları belirtmektedir:

> Habermas, Aydınlanmanın kendisinin dünya, toplum ve bilginin mistifiye edilmiş anlaşılmalarına karşı akıldan yana bir çağrı olduğunun farkındadır. Çağdaş toplumsal düşüncede bireyleri akılla özgür toplumsal alanlar yaratmaya davet eden Habermas, kültürel olarak deneyimleneni nesnelleştirecek araçsal aklın iddialarına karşı yine aynı bireyleri uyarmaktadır. Ona göre, akla verilen totalize edici itkinin Aydınlanmanın mite dönüşmesini kaçınılmaz kıldığını vurgulayan Horkheimer ve Adorno'nun aydınlanma eleştirilerinin yol açtığı ve aklın eleştirel işlevinin yıkıcı bir faaliyete indirgenildiği bağlam savunulamaz. Aydınlanma ve ondan elde edilen felsefi ve toplumsal kazanımlar, araçsal aklın yabancılaştırdığı bireylerin hayat alanlarında tükenmiş ve gözükmez hale gelmiş olabilir ama bu tükenmişlik, Habermas için Aydınlanma ruhunun bittiğine inanılmasına öndayanak teşkil etmez. Bu ruhun bittiğine inanmak insanların rasyonel yaratıklar olarak var kalma mücadelelerinden vazgeçmelerini gerektirecektir; oysa bütün makul standartları korumalıyız. Nietzsche'den gelen ve Horkheimer ve Adorno'nun Aydınlanma'nın Diyalektiği'nde içkin bir şekilde bulunan totalizan eleştiri Aydınlanma'nın tükenmişliği olgusunu ebedileştirerek, tarih dışına itmişler ve sonuçta Aydınlanma'nın özgürleşmeye yönelik modern boyutunun işlenmesini imkânsızlaştırmışlardır.

Çiğdem'in bahsettiği gibi Habermas, Aydınlanmanın, toplumun ve daha da özelde bilginin mitleştirilmesinin karşısında duran akıl taraftarı bir yapısı mevcuttur. Bu bağlamda Habermas günümüz toplumsal düşüncesinde özneleri akılla örülmüş bir özgür sosyal alanlar yaratılması noktasında ve araçsal akla karşı takınılması gereken

tutum noktasında uyarmıştır. Bununla birlikte akla verilen bütüncül eğilim yani aklın her şeyin önüne geçer bir hale gelmesi, Aydınlanmanın mite dönüşmesini kaçınılmaz kılmıştır. Habermas'a göre, Aydınlanma ya da onun doğurmuş olduğu durumlar sonucu ortaya çıkmış olan gelişmeler araçsal aklın yabancılaştırmış olduğu bireylerin yaşamlarında tükenmiş hale gelmiş olabilir ama bu tükenmişlik, Aydınlanma ruhunun zorlanmışlığına işaret değildir ya da Aydınlanmanın sadece olumsuz yönlerini görmeyi gerektirmez. Bu durum yani Aydınlanmanın olumsuz yönlerinin ön plana çıkarılması, insanların akılcı varlıklar olarak kendilerinin var-olma savaşımlarından vazgeçmeleri sonucu doğurmuştur (Kızılçelik, 2000: 92). Bu bağlamda Adorno ve Horkheimer'ın Aydınlanma eleştirisindeki Aydınlanmanın getirdiği totaliter tarz, Habermas tarafından kabul görmemiş ve bu denli kalın çizgilerle çizilmiş olan Aydınlanma ve akıl eleştirisinin aklı yılıma götüreceğini düşünmüştür (Dellaloğlu: 2000: 86). Hâlbuki Habermas, Aklın yol göstericiliğinde "özgürleşimin örgütlenmesi" (Çiğdem: 1997a: 17) şeklinde ele almıştır. Bununla birlikte Adorno ve Horkheimer'ın *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde ve daha sonraki çalışmalarında akla karşı tutunmuş oldukları olumsuz tutumlara katılmamış hatta "Horkheimer ve Adorno'yu aklı araçsallığa indirgemekle bizzat kendilerini karamsarlığa hapsetmekle" (Touraine, 2004: 175) suçlayıp, "araçsal aklın bireylere var olan durumu sorgulama ve var olan durumun ilke olarak daha iyi bir hayatın esası... olarak belirleme ehliyeti veren öğrenme mekanizmalarının gelişmesinde önemli bir rol oynadığını" belirtmiştir. Adorno ve Horkheimer'ın akıl eleştirilerini mutlaklaştırdıkları noktada Habermas, Aydınlanmanın ve aklın bekçiliğini de üstlenmiştir (Dellaloğlu, 2000: 86).

Aydınlanma kavramı ve Aydınlanmanın temelinde bulunan akıl özellikle Eleştirel Teorisyenlerin ilk kuşağı tarafından en önemli yapıtlarında önemli ölçüde eleştirilmiştir. Bu eleştirilerin temelinde de Aydınlanmacı aklın, araçsal bir forma büründürülmüş olduğu gerçeği yatmıştır. Bu noktada, aklın araçsal bir içerik ve biçime büründürülmesini Kızılçelik; Aydınlanmanın "bizatihi kendi öteki çocuğunu yemesine de kaynaklık etmiştir: Bireyin özerkliği, özgünlüğü, birey olarak kendisi silinip gitmiş, buharlanıp uçmuştur" (2000: 92) şeklinde değerlendirmiştir. Artık ortada birey adına hiç bir şey kalmamıştır, bireyin yaşam alanı toplum adına kısaltılmış ve kıstırılmıştır. Bu noktada Adorno'nun *Negative Dialectics* adlı

yapıtında bireyin özgürlüğünün toplum tarafından sonlandırılmış olduğu, toplumun ya da diğer bir deyişle tümelin tikelin usunu ve özgürlüğünü işgal etmiş olduğu vurgusu ön plana çıkmıştır (Dellaloğlu, 1998: 163-164). Martin Jay ise bu durumu, biricikliğe sahip bireyin eriyip yok olması şeklinde ele almıştır. Bu noktada Adorno ve Horkheimer, bireyin ya da bireyliğin ortadan kaldırışından duymuş oldukları üzüntüyü vurgulamakla birlikte, burjuvazinin ön plana çıkmış olduğu dönemin vaat etmiş olduğu bireyliğin buharlanıp uçmuş olmasını ve onun yerine "kolektif sözde-öznellik" biçimlerinin konulmak istenmesini eleştirmiş ve bu bağlamda kolektif sözde-öznelliğe umut bağlamamıştır (Jay, 2001: 40-41)

Aydınlanmanın temel amaçlarından birisi de hiç şüphe yok ki, insanın insan üzerindeki denetiminin ortadan kaldırılması olmuştur ve bunu yapabilmenin en iyi yolu olarak da burjuva toplumunun örgütlenebilmesi düşünülmüştür. Ama bununla birlikte, Horkheimer ve Adorno'ya göre Aydınlanma, yeni bir baskı yaratmıştır. Zaten Aydınlanma'nın totaliter tavrı da birey üzerinde kurmuş olduğu baskıyla ilişkili olmuştur. Aydınlanmanın bu dayatmacı tavrı, rasyonellik derecesinin evrensel olarak geçerli tek standart olmasını gerektirmiştir. Bununla birlikte her şey aletsel etkinlik ve denetlenebilirlik bakımından ele alınır ve tanımlanır olmuştur (Riejen, 1999: 49-50).

Adorno ve Horkheimer *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde Aydınlanmayı bir diktatöre benzetmiş ve Aydınlanmanın şeylere karşı yani nesneleri ve özneleri de içine alan var olana karşı tutumunu da diktatörün insanlara karşı olan tutumuyla eşdeğer görmüştür. Aydınlanma, "insanları, davranışlarını yönlendirebildiği kadarıyla tanır. Bilim adamı şeyleri üretebildiği sürece tanır. Böylece onların kendinde'leri onun için haline gelir. Dönüşüm sırasında şeylerin özü hep aynı şekilde, yani egemenliğin dayanağı olarak meydana çıkar" (Horkheimer ve Adorno, 1996a: 25). Bununla birlikte Aydınlanmanın totaliterce tutumunun kullanmış olduğu temel araç, bireyi yok etmekle birlikte, bireyin hem nesnelere hem de kendisine karşı yabancılaşmasını sağlamıştır. Böylelikle, Aydınlanmayla birlikte akıl üzerine düşen veya kendisinden beklenen işlevleri yerine getiremez hale gelmiştir. Bu durum, Horkheimer ve Adorno tarafından (1996a: 46) *Aydınlanmanın Diyalektiğin*'de şöyle ifade edilmiştir:

> Akıl kendisinden nesnel olarak beklenene geleneksel tepkilerin ve işlev tarzlarının düğüm noktası halinde küçülmektedir. Animizm nesneye ruh kazandırmıştır, endüstriyalizm ise ruhları nesneleştirmektedir. Ekonomik aygıt, topyekûn planlamadan önce, metaları otomatik olarak insanların davranışlarını belirleyen değerlerle donatıyor.

Yani aklın artık kendisinden bekleneni yerine getirememeye başlamasıyla birlikte, özne konumunda olan insan, doğaya ait olan şeyleri veya nesneleri kendisinden daha alt konumda ve diğerleri olarak niteler hale gelmiştir. Aydınlanma düşüncesiyle birlikte dünya "yaşamdan yoksun, birbiri için anlam ifade etmeyen mantarlara benzeyen atomlardan oluşmuş gibi görünüyordu" (Jay, 1989: 376).

Böylelikle sanayileşmeyle birlikte artık şeylerin özneler ya da bireyler üzerindeki etkinlikleri daha da artmıştır. Sanayileşme artık bireylerin ruhlarını nesneleştirir, metaları otomatik biçimde bireylerin eylemlerini belirleyen değerlerle donatır hale gelmiştir. Artık bireyler otomatik bir hal almaya başlamışlardır. Bu durumla ilgili Adorno ve Horkheimer (1996: 46) şunları belirtmişlerdir;

> Serbest değiş tokuşun sona ermesinden bu yana metalar birer fetiş karakteri alana kadar ekonomik niteliklerini kaybettiler ve bu karakter her yönüyle toplumsal yaşamın üzerine bir hareketsizlik gibi yayılmaktadır. Seri üretimin ve kültürünün sayısız acenteleri aracılığıyla norm durumuna getirilmiş davranış tarzları bireylere tek doğal, uygun makul davranış tarzı diye dayatılıyor. Birey artık yalnızca şey olarak, istatistik öğesi olarak.(başarı ya da başarısızlık) olarak beliriyor. Ölçütü de kendini korumak, işlevinin nesnelliğiyle başarılı ya da başarısız şekilde uyum sağlamak ve bu uyuma ilişkin karşısına konmuş modelleri örnek almaktır... Ancak tehditkâr kolektifin kendisi bile, altında kolektifi zorbalıkta bulunmak için etkileyen güçlerin gizlendiği aldatıcı yüzlerden biridir. Kolektifin bireyi çizgide tutan zorbalığı insanın gerçek niteliğini temsil etmez, tıpkı kullanım metalarındaki niteliğin bir değer oluşturmaması gibi.

Adorno ve Horkheimer'ın de belirtmiş olduğu gibi Aydınlanmayla birlilikte bireyin değer şeklinde karşımıza çıktığı en önemli nokta olarak sayısal veya istatistik gösterilmiştir. Yani doğanın insanoğlu tarafından bilinmesi onun sayılara indirgenebilir olmasıyla aynı anlama gelmiştir. "Aydınlanma ile birlikte her şey sayı ile anlaşılmış, her nesne/özne 'sayı(sal)laşmış', sayı 'mit'leşmiş" (Kızılçelik, 2000: 97). Bu bağlamda sayıların Aydınlanmanın miti haline dönüştüğü söylemek

gerekmektedir. Bu durumu Adorno ve Horkheimer (1996: 97) "sayı Aydınlanmanın kanon'u haline gelmiştir" biçiminde ifade etmiştir. Sayılara indirgenemeyen hiçbir şey Aydınlanma düşüncesinin içinde yer alamamıştır ya da diğer bir deyişle, sayılara indirgenemeyen her şey bir yanılsama olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda birey için istatiksel ya da sayısal anlamda başarılı ya da başarısız olmak sanayileşmiş dünyanın en temel ölçütlerinden birisi haline gelmiştir (Dellaloğlu, 1998: 164). Bununla birlikte kolektifin acımasızca izlemiş olduğu totaliter tarz ve onun oluşturmuş olduğu korku devam etmiş ve bunun karşısında duran bireyler ise bir başka yanlış olarak nitelemiş olduğu bütünlüğe sığınmışlardır. Bu bütünlük bireylerin bizzat kendilerinden oluşan ama hiç bir şekilde etkileyemedikleri bir bütünlüktür. Bireyler bu bütünlüğün içinde kaybolup gitmişlerdir bir bakıma artık kendilerinin içinde bulunmuş olduğu bütünlüğün kendi kendisini imhası beklenir hale gelmiştir. Bu durumu Adorno ve Horkheimer; "insanlar, çıkış yolu bulunmayan dünyanın, kendilerinden oluşan ve hiç etkileyemedikleri bir bütünlük tarafından ateşe verilmesini bekliyorlar" (Horkheimer ve Adorno, 1996a: 47) şeklinde özetlemişlerdir. Bu noktada Adorno ve Horkheimer derin bir karamsarlığın ortasında kalmışlardır. Ruhunu kaybetmiş birey hem kendisini hem de içinde bulunduğu bütünlüğü imha etmeye yaklaşmaktadır.

Yukarıda kısaca bahsedildiği gibi Eleştirel Teorisyenlerin özellikle de Adorno ve Horkheimer'ın Aydınlanma eleştirilerinde bahsetmiş oldukları bir diğer önemli nokta da özne ile doğa ilişkisi olmuştur. Aydınlanmayla birlikte özne ile doğa arasındaki bağ tamamıyla değişmiştir. Mit insanı doğaya tabi kılmışken, Aydınlanmayla birlikte, insan doğayı kendisine tabi kılmaya başlamıştır. Artık "İnsan doğanın efendisidir" (Jay, 1989: 385). Bu durum, açıkça, doğanın insan tarafından tahakküm altına alınmasını da beraberinde getirmiştir. İnsan doğayı tahakküm altına almakla birlikte kendisini de tahakküm altına alınmasını sağlamıştır. Çünkü insan da içinde yaşamış olduğu doğanın yazgısını paylaşmak durumundadır. Bu durumu Martin Jay, doğanın faşizm yoluyla insandan öç alması olarak değerlendirmiştir; Jay (2001: 41 - 42) *Adorno* adlı çalışmasında şunları belirtmiştir:

> İnsanın dışındaki doğal dünyanın tahakküm altına alınması, insanın kendi içindeki doğal yanların ve giderek bütün bir toplumsal dünyanın da denetim

> altına alınmasına yol açmıştı. Horkheimer ve Adorno faşizmin insanın baskılanmış mitik geçmişinin yeniden satha çıkışı olduğunu, faşizmin Doğa'nın öç alışı olarak da incelenip anlaşılabileceğini söylüyorlardı. Faşizmin, nitekim araçsal aklın Doğa ve insan içindeki doğal yanlar üzerinde tahakküm kurmakta geliştirip kullandığı araçların çoğunu kullanmakta olduğuna dikkat çekiyorlardı. Bu yüzden de, Aydınlanma Felsefesinin Savunduğu 'gelişme' kendisinin antitezi denecek bir durumun oluşumuna yol açmış; modern kontrol tekniklerini kullanabildiği için, gelmiş geçmiş bütün barbarlıklardan daha acımasız ve daha kaba bir barbarlığa gelip dayanmıştı. Bilim insanının daha insan olmasına yarayan benzersiz bir güç olacağına, bu yeni insanın insanlığını yitirmesinin ilk tohumlarını ortaya atmıştı. Bütün bu olumsuz değişimlerin önkoşullarından biriyse, Doğanın henüz araçsallaştırılmış aklın tahakkümü altına alınmadığı dönemleri hatırlayabilmemiz için gerekli olan belleğimizin silinip yok edilmesiydi. Gerçekten de 'bütün bir şeyselleştirme' diye ısrarla vurguluyordu.

Aydınlanmanın kendi kendini tahrip edişinin temelinde yatan başka sebepler de mevcuttur. Özellikle *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde Aydınlanma-mit ilişkisi bu sebeplerin başında gelmiştir. Aydınlanma felsefesi miti, insanı doğaya tabi kılan ve ruhban sınıfının bir aldatmacası olarak görmüştür. Mit gizlerle, bilinmeyenlerle örtülüdür, bu bağlamda Aydınlanmanın amacı dünyayı gizlerden, bilinmeyenlerden, korkulardan arındırmak –yani dünyayı tam anlamıyla aydınlatmak- ve kendisinden başka hiç kimseye boyun eğmemek olarak değerlendirilmiştir (Kızılçelik, 2000: 96). İşte tam da bu noktada Aydınlanma düşüncesi, tam tersi bir yönde yani korkular, tabular, gizler ve yeni efendiler yaratma ve onlara boyun eğme noktasında en az mit kadar etkili olmuştur. Özellikle dinsel, mitsel ve doğadan kaynaklanan korkuyu insanoğlunun başından uzaklaştıramamıştır. Bununla birlikte Adorno ve Horkheimer Aydınlanmanın her adımının onu mitolojiye daha da yaklaştırdığını ve ondan beslenmeye başladığını saptamışlardır. Mitlerin Aydınlanmayı gerçekleştirdikleri gibi bir süre sonra da Aydınlanmanın mite ve mitolojiye doğru kaydığını belirtmişlerdir. Hatta "Aydınlanmaya kurban giden mitler bile Aydınlanmanın kendi ürünleriydiler" (Horkheimer ve Adorno, 1996a: 24) diyecek kadar ileri gitmişlerdir. Bu bağlamda Aydınlanma ile mitin iç içe geçmiş olduğunun altı çizilmek istenmiştir. Bu noktada Adorno ve Horkheimer tarafından yapmak istediğinin tam da tersi olmakla suçlanan Aydınlanma düşüncesiyle birlikte, dünyanın başarılı bir biçimde felakete doğru evrildiği savunulmuştur (1996a: 19). Adorno ve Horkheimer; "Aydınlanma, yok etmek üzere tüm öğelerini mitlerden almakta ve hüküm verici olarak mitin çekiciliğine kapılmaktadır" (1996a: 28) diyerek Aydınlanmanın olmusuz anlamda mitlerden beslendiğinin altını çizmişlerdir.

Aydınlanma-mit ilişkisinin içiçe geçmişliğiyle ilgili olarak, yeni bir dünya düzeni yaratan burjuvazinin Aydınlanma düşüncesiyle birlikte; insanları tüm korku, metafizik, mit ve mitolojiden kurtarmak amacıyla yola başladığı ama bunu başaramadığını belirtmek gerekmektedir. Bu bağlamda mitler insanlar için köklü bir korku haline gelmiştir (Horkheimer ve Adorno, 1996a: 32). Aydınlanma korkusuzluk ve güven adına korkuyu ve güvensizliği egemen kılmıştır. Bu noktada Aydınlanma tüm kredisini tüketmiş ve kendisini var olan sistemin bir parçası haline dönüştürmüştür. Bu durum da Aydınlanmanın kendi kendisini imha etmesi olarak değerlendirilmiştir.

Sonuç olarak Aydınlanma sorunsalı, Eleştirel Teorisyenler için sorunlu bir alanın içine dahil olmakla eşdeğerdir. Bununla birlikte Aydınlanmayla yıldızı parlayan aklın, araçsallaşmaya başladığı noktadan itibaren yıldızı bir süre sonra sönmek zorunda kalmıştır. Aydınlanmanın kendi öz çocuğu olarak nitelenen özne/birey de bu olumsuz durumdan nasibini almıştır. Çünkü Eleştirel Teorisyenlere göre özne ya da birey Aydınlanmayla birlikte tüm özerkliğini ve özgünlüğünü yitirmiş, böylelikle kendi yokoluşunu da hazırlamıştır. Eleştirel Teorisyenler gelecek için ümitsiz ve karamsar bir tablo sunmuşlardır.

3. KİTLE TOPLUMU VE İDEOLOJİ

İdeoloji kavramı bağlamında Eleştirel Teorisyenler en az Althusser kadar kötümser bir algılayışa sahip olmuşlardır. Ünsal Oskay *Popüler Kültür Açısından İdeoloji Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar* adlı çalışmasında Eleştirel Teorisyenlerin ideoloji eleştirisi ile ilgili üç tezden bahsetmiştir bu bağlamda Eleştirel Teorisyenlerin ideoloji eleştirisini üç ana madde altında şöyle özetlemiştir;

-İdeoloji bir yanlış bilinçtir. Evrensel ve genel görünen fikirlerin, gerçekte özel çıkarların maskeleri olduğunun anlaşılmasını önlemektedir. Hegemonik ideoloji özel olanı, özel çıkarları, kısmi olanları genelmiş, kamusalmış ya da kamu yararınaymış gibi göstermiştir; bütün ideoloji türleri eleştirellikten uzak durmuşlardır, eleştiri ancak Eleştirel Kuram'da mevcut olmuştur.

-İdeoloji, sürekli tekrarlanarak bir dizi basmakalıp düşünceye (stereotipe); sözde hikmete dönüşmektedir, böylelikle basmakalıp bir biçim almıştır.

-Çağdaş totalitarizm denilen; Faşizm, Tekelci Kapitalizm ve Stalinizm yüzünden, kültür endüstrisinin etkisi altındaki kültür, bir hegemonya biçimine dönüşmüştür bundan dolayı da bütün insanileştirici yönlerini yitirmiştir buna bağlı olarak da Adorno kültüreden bahsetmenin kültüre ters olduğunu belirtmiştir (Oskay, 2000: 285-286).

Kültür ürünlerinden yansıyan şeyler, gündelik yaşamın güngeçtikçe ideolojikleşmesine bağlı olarak gündelik yaşamdaki reel bilinci oluşturmuştur. Bu bilinç ise, insanları sadece tüketime yönlendiren, bilinçlerinin gelişmesini engelleyen bir bilinç durumu oluşturmuştur. Oskay (2000: 286) günümüz ideolojisini kitlesel ürüne benzetmiş ve şöyle devam etmiştir:

> Yığın-ürün (mass-production) olana günümüz idoelojisi, yaşadığımız toplumun kendisidir; şeylerin var olan durumlarıdır. Bu içerik, Kültür Endüstrisinin arkasında anonim bir görünüm içinde yer alan, ya da bilinçli olarak yayılmasına çalışılan (propagate) kurallar ve koşullar ile bireşimci (sentetik) bir biçimde özdeşlemelerini sağlamaktadır. Oluşturulmuş 'rızaya' uymayan herşey sıkıca denetlenmektedir. Başkaldıran herşey ya görmezlikten gelinmekte, ya da açıkça suçlanmaktadır.

Kültür endüstrisinde ideoloji sözde gerçeklik biçiminde varlığını sürdürmüştür. Böylelikle dıştaki amprik gerçeğin birebir aynısının yeniden üretimini oluşturmaktadır. Buna bağlı olarak insanların yaşamda karşılaştığı dış gerçeklik, insanları toplumsal denetime tabi tutan ve bunu yaparken de önüne sunulanın bir dış gerçeklik olduğunun anlaşılmasını engellemek istemiştir. Biraz olsun durumu farkeden insanların da düşüncelerini bulandırmıştır. Buradan yola çıkıldığında ideolojinin etkisi altındaki modern insan, dünyaya adeta at gözlükleriyle bakmak zorrunda bırakılmıştır. Bu at gözlükleri modern insanın toplumsal yaşamın karmaşıklığını görmesini engellemiş ve dış dünyayı basmakalıp bir biçimde ve yanlış bilince dönüşen kalıplar ile göstermiştir. Böylelikle ideoloji, kısıtlanmış bir dilbilimsel kod halini almıştır, bu noktada kitle iletişim araçları ve kültür endüstrisi önemli bir işlev yüklenmiştir. Kitle iletişim araçları, kitle iletişim tekniklerinin etisiyle insanları kısıtlandırmış bir dilbilimsel kod olan ideoloji yeni bir benlik

oluşturamamıştır. İdeoloji bugünkü dünyayı varolduğu biçimiyle olumzulamamış, tam tersine dış dünyanın varoluş biçimini olumlar biçim tavır takınmakla birlikte, onun devamlılığını sağlamıştır. Bununla birlikte insanların siyasallaşmasını engellemek istemiş, siyasal yaşama katılan aktif bireyin edilgen bir konumda varolmasını tercih etmiştir. Bunu yaparken de bireylere konformist olmayı aşılamıştır. Bununla birlikte tüm toplumsal çelişkilerin üstünü bir örtüyle kaplamış, var olan yaşamdaki seçeneklerin tamamını baskı altında tutup, yanlış bir bilincin oluşturulmasına önayak olmuştur. (Oskay, 2000: 286-287)

Eleştirel Teorisyenler, ideoloji kavramına modern insanın dış gerçekliliği kavramaması süreci içinde merkezi bir önem vermiştir; bununla da kalmamış; ideolojiyi toplumun bütün kesimlerinde yaygınlaştırılan bir kitlesel aldanım olarak sunmuştur. Bu kitlesel aldanım sürecine en büyük katkıyı da şüphesiz ki kitle iletişim araçlarıyla işletilen kültür endüstrisi yapmıştır. Adorno kitle iletişim araçlarının manipülasyon aracı olma durumunu abartarak, tekelci kapitalizmin kendini yeniden üretiminin içinde gerçekleştirildiğini belirtmiştir. Bu durumun biraz abartılı olduğunu düşünen Oskay, Eleştirel Teroisyenlerin ideolojiyi hegemonik ideoloji çerçevesinde incelediklerini belirtmiştir. Buna bağlı olarak da oldukça kötümser bir tablo ortaya çıkmıştır (Oskay, 2000: 287).

Raymond Guess'in (2002: 11-12). *Eleştirel Teori* adlı çalışmasında, Eleştirel Teorisyenelere göre ideolojinin toplumsal anlamda aktörlerin kendi bireysel ya da toplumsal durumlarını ve çıkarlarını kavramalarını engelleyen bir yanlış bilgi formu olduğunu belirtmiştir.bu bağlamdayukarıda bahsedilen noktada Oskay ile hem fikirdir. Eğer insanlar toplumsal anlamda bir baskıyla karşılaştıklarında bu baskıdan kurtulmak istediklerinde aktörlerin ideolojik anlamda bir yanılsamadan kurtulmaları gerektiğine vurgu yapmıştır.

Raymon Guess'e (2002: 44-45) göre Eleştirel Teorisyenlerin ideoloji eleştirisi ile ilgili üç tez bulunmaktadır, bunlar:

-Radikal toplum eleştirisi ve toplumun hâkim ideolojisinin eleştirisi birbirinden ayrılamaz; tüm toplumsal araştırmaların nihai hedefi toplumun bir Eleştirel Teorisini geliştirmektir ve hâkim ideolojinin eleştirisi bu eleştirinin ayrılmaz bir parçasıdır.

-İdeoloji eleştirisi yalnızca bir "ahlaki eleştiri" biçimi olarak görülmemiştir, yani ideolojik bir bilinç biçimini kötü, ahlaksız, nahoş, vb olduğu için değil; yanlış olduğu için eleştirilmiştir. İdeoloji eleştirisinin kendisi bilgisel bir girişim, bir bilgi biçimidir.

-İdeoloji eleştirisi bilgisel yapısı bakımından doğa bilimlerinden büyük oranda farklılaşmıştır ve tam analizinin yapılabilmesi, geleneksel empirizmden devraldığımız epistemolojik görüşlerde temel değişimler gerektirmiştir.

Eleştirel Teori düşüncesi modernlik ve aydınlanma eleştirisi olduğu kadar aynı zamanda içinde ideoloji eleştirisini de barındırmıştır. Eleştirel Teorinin ideoloji eleştirisinin kökünde Marx'ın ekonomipolitik eleştirisi yatmaktadır. İnsanın doğa üzerinde tahakküm kurması ve doğa üzerine uygulanan tekno-bilimsel tahakküm sonucunda bilimin kendisi bir ideoloji halini almıştır.

Eleştirel Teori düşünürlerinin -özellikle Marcuse, Horkheimer ve Adorno- Marxizm algılarının temelinde içinde yaşadıkları toplumsal yapının ya da diğer bir ifadeyle kapitalist toplum yapısının kitle toplumu olduğu düşüncesi yatmıştır. Bu düşünürlerin herbirinin aynı şeyler üzerinde durdukları ya da aynı şeyleri ifade ettikleri söylenememekle birlikte, kapitalist üretim tarzının gelişimiyle birlikte, devletin hem ekonomik, hem de toplumsal ve kültürel örgütlenme anlamında daha baskın bir yapıya büründüğü ve sivil yapının ya da kurumların güçsüzleştiği noktasında hemen hemen aynı şeyleri ifade etmişler ve bu noktalarda birleşmişlerdir. Bu bağlamda devlet toplumsal eklemlenme hususunda en önemli rolü üstlenmekle birlikte ortaya meşruiyet sounununu çıkarmıştır. Marxist anlamda devrimci sınıf ya da diğer bir ifadeyle işçi sınıfı, kitle iletişim araçlarının yani gazete, televizyon, radyo... vd. tarafından yönlendirilmeye başlanmıştır. Bunun sonucu olarak da egemen ideoloji denen şey baskın olmayan bir biçimde görünürek, egemen olamayan sınıfın ya da sınıfların isteklerinin üstünün örtülmesini sağlama noktasında önemli işlevlere sahip olmuştur. Diğer bir ifadeyle, Eleştirel Teori tarafından kültür endüstrisi olarak nitelenen kitle iletişim araçları, egemen ideolojinin görüşlerini edilgen, uysal ve nesne konumunda olan bir kitle oluşturma noktasında kullanmıştır.

Larrain Adorno ve Horkheimer'ın öncülüğünü yapmış olduğu Eleştirel Teorisyenler'in Marx'ı, burjuvazinin akıl anlayışının araçsal akla dönüşümünde herhangi bir eleştiri getirmemekle suçladığını belirtmiştir. Bu bağlamda Marx'çı anlamdaki ideoloji eleştirisi de onlar için güvenilmez hale gelmiştir. Çünkü, Marx'ın ideoloji eleştirisi meydana gelişi itibariyle, "kapitalist çelişkilerin üretici güçlerin kaçınılmaz genişlemesinin yol açacağı alternatif çözümle sonuçlanacağı, başka bir deyişle bunun araççıl aklın genişlemesiyle olacağı inancını olanaksız görürler" (Larrain, 1995: 81). Adorno ve Horkheimer, Marx'ın ideoloji eleştirmekle birlikte, onun açığa çıkarmaya yönelik eleştirel yaklaşımı ve açığa çıkarma sürecinini devamlı bir eleştirellik gerektirdiği noktasındaki fikirleriyle ve yöntemsel ilkeleriyle aynı paydada buluşmuşlardır. Bu bağlamda Mannheim'in ideolojinin sınırlarının çizilebilirliği noktasındaki görüşlerinden ayrılmışlardır. Bu bağlamda Adorno ideolojinin; "yalnızca önde sürdüğü şeyin doğru ya da doğru olmayanla olan ilgisinde bir anlam ifade eder ve ideolojinin toplumsal işlevini ikame etmeye çalışmanın felsefenin doğruluk içeriği için iyi olmayacağını öne sürmektedir" (akt. Larrain, 1995: 82).

Eleştirel Teorisyenler büyük ölçüde önceden belirlenen ve bireysel bilinci kontrol etmeye yönelik hareket ederek, kitlesel anlamda itaat etmeyi ve boyun eğmeye yol açan kitle kültürünün oluşumunda ideoloji kavramının rolünün önemli olduğuna dikkat çekmişlerdir. Kitle kültürü kendiliğinden oluşan bir şey değildir. Bunun oluşmasını sağlayan en önemli şey, endüstriyel üretimin kültürel alandaki yönlendiricisi olan kültür endüstrisidir. Eğlence ve gösteri sektörünün gelişip bir endüstri haline gelmesiyle birlikte, kültürel ve sanatsal oluşumlar giderek biçimselleşmeye hatta tek bir biçime inmeye ve parayla alınıp stılan bir metaya dönüşmeye başlamıştır. Böylelikle bireylerin boş zamanlarını doldurabildikleri ve onları boş zamanlarında kontrol altında tutup sistemin dışına çıkmalarını engelleyen bu bağlamda sistem tarafından geliştirilmiş bir araç haline dönüştürülmüştür. Böylece kitlelerin içinde pasif, düşünemeyen, sorgulayamayan birey kırıntıları haline dönüşmüş insanlar yığını oluşturulmuştur. Bu durum aslında Aydınlanmacı akıl tarafından es geçilen ya da diğer bir ifadeyle başıboş bırakılan süreci olarak oluşmuştur. Aydınlanma ve teknoloji ile belirlenen ilişkiler bütünü yeni bir bağımlılık meydana getirmiştir. Akıl öznelleştirilmiş ve araçsal akla

dönüştürülmüştür böylece, egemenlik içe dönmüş ve doğrudan verilen herşey itaatkar bir öznel akıl tarafından kabullenilir hale gelmiştir. Verileni oluşturan ve kontrol eden de teknolojiyi belirleyen ve kontrol eden de yeni ideolojinin içeriğini oluşturmuştur. Fakat ortaya çıkan bu yeni ideoloji biçimi Marx'çı bağlamda yanlış bilinç olarak ele alınan ideolojik yaklaşımdan ayrılmıştır (Heinemann, akt. Larrain, 1995: 83).

Eleştirel Teorisyenlerden Adorno'ya göre ideoloji, karşı konulamayacak bir biçimde praxisin çarkı arasında homurdanmakta olup, geçmişte öne çıkan bir teori olarak değerlendirilen ve karşıt bir pratik ile doğrudan çelişen yapısından tatamiyle değişikliğe uğramıştır. Bu bağlamda ideoloji teorik dayanaklarından yoksun bir hale bürünmüş ve manipülasyon aracı haline dönüşmüştür. Eleştirel Teori'ye göre ideoloji bir gizleme aracı olarak devam etmemektedir. Yani artık bir maske görevini bırakmıştır. Dünyanın bir yüzü haline gelip, artık gerçeklikle yer değiştirmiştir. Artık ideoloji ile gerçeklik arasındaki ayrım ortadan kalkmış hatta Marcuse'ün deyimiyle ideoloji artık gerçeğe emdirilmiştir. Her ne kadar ideoloji hala yanlış bilinci birparçasıymış gibi görünse de artık yanlışlığa karşı bağışıklık kazanmış bir hale bürünmüştür.

Eleştirel Teorisyenlerin ideolojiyi ele alış biçimini David J. Sholle "kamusal alanda geçen diyalojik iletişim" şeklinde ele almıştır. Bu bağlamda ideoloji politik ve felsefi anlamda büyük dünya görüşlerinin bir işlevi olarak tanımlanmıştır. Kapitalist üretim tarzının giderek büyümesi kendi içinde çeşitli güçlükleri de beraberinde getirmiştir. Bu noktada kendi varlıklarının devamı için toplum üzewrinde baskı kurmaya ihtiyaçları olacaktır. Bu baskıyı oluşturma anlamında ideoloji önemli bir yer edinmiştir. Çünkü uygulanacak baskının topluma direkt olarak yansıtılmaması gerekmektedir. Bunun için kültürel yaşam alanlarının kontrol altına alınması ideal bir çözüm yolu oluşturmuştur ve kültürel yaşam alanları yukarında tayin edilir bir yapıya büründürülmüştür. Bu bağlamda medya, sanat eserleri ve diğer kültür ürünlerinin metalaşma süreci başlamış olur. Bu bağlamda bu kültürel ürünlerin yani medyanın ve diğer sanat eserlerinin meta olarak üretimlerini yansıtma biçimleri ideolojik olarak nitelendirilmiştir (Sholle, 1999: 281). Yani kitle iletişlim araçları ekonomik değer ve mübadele değeri anlamında ideolojik bir nitelik kazanmıştır. Bu bağlamda Adorno tarafından ideoloji gerçek yaşam koşullarının gizlenmesi ve bu yaşam koşullarındaki

çarpıklıkların maskelenmesine hizmet edilmesi olarak ele almıştır. Adorno'nun ideoloji tanımlarından bir diğeri de; ideolojinin "kurulu düzenin bilimsel ve rasyonel bir anlatımı olduğu için doğru, ama aynı zamanda verili durumun içerdiği bütün hakikat onun anlattıklarından fazlasını içerdiği için yanlış"tır. Bu bağlamda düşündüğümüzde sonuç olarak Adorno'ya göre ideoloji bir baskı rejimidir bir başka deyişle bir tahakküm sistemidir. Bu sistemden kaçış ya da kurtuluş mümkün değildir. Çünkü ideoloji yalnızca baskı yapmakla kalmayıp baskıyı süreklileştirip meşrulaştımayı da içine alan bir sistem olarak ele alınmıştır

İdeoloji konusunda Adorno'yu takip etmekte olan Habermas ideolojiyi tanımlarken "çarpık iletişim" veya "bilgiye dayalı sistemler" kavramlarından bahsetmiştir. Habermas toplumsal anlamda etkileşimin kökenini; "epistemolojik konumların kurulması ve korunmasına yerleştirmek yoluyla, eleştirinin yönünü yüzey yapılardan ve maddi çıkarlardan kaydırarak iletişim ve dilin biçimlendirici etkisine" (Sholl, 1999: 280-281) doğrultmuştur. Habermas ideolojinin karşıtı olarak, bilimi ve isteme dayalı ideoloji üretimi anlayışını benimsemiştir. Böylelikle Habermas ideolojiyi hakikatin karşıtı olarak konumlandırmıştır.

Raymond Guess'e göre Habermas, ideolojiden düzenli olarak tahakkümü ya da hegemonyayı kalımlı kılan veya meşrulaştıran bir "dünya resmi" olarak söz etmiştir. Bir bilinç biçimi, onaylanmaması gereken toplumsal kurumlar, adil olmayan toplumsal pratikler, sömürü, hegemonya ya da tahakküm ilişkilerini desteklediği ya da gerekçelendirdiği noktada bir ideolojihaline dönüşmüştür (2002: 29)

Terry Eagleton'a göre ise Adorno için, ideolojinin gerçek sırrı soyut mübadele mekanizmasında yatmaktadır. Meta mübadelesi aslında örtük bir ölçütle kıyaslanamaz olan şeyler arasında bir eşitlik yaratmıştır; Adorno'ya göre, ideolojik düşünce de bunu yaratmaktadır. Bu tür düşünce kendi kapalı sisteminden kaçma tehdidinde bulunan şeydir, yani "ötekilikten" tiksinir ve onu şiddetle kendi imgesine ve benzerine indirger. Adorno negatif diyalektikte "eğer aslan bir bilince sahip olsaydı, yemek istediği ceylana duyduğu öfke ideoloji olurdu" diyerek (Adorno, akt. Eagleton. 1996: 179), ideoloji kavramsallaştırmasını özetlemiştir. Yani Adorno'ya göre ideoloji "özdeşlik düşüncesi"nin bir biçimi olarak ifade edilmiştir. Şeylerin

çoğulluğunu ve biricikliğini karşı konulmaz bir biçimde yalnızca kendisinin bir suretine dönüştüren ya da panik içindeki bir dışlama edimiyle onları kendi sınırlarının ötesine süren, paranoid, ama paranoidliği gizli bir rasyonalite tarzıdır. Buradan yola çıkıldığında ideolojinin karşıtının hakikat veya kuram değil, farklılık veya heterojenlik olduğu görülmüştür (Eagleton, 1996: 180).

İdeoloji çeşitli fenomenleri birşekilde eşitleyerek dünyayı homojenize etmiş ve onu çözmek için kendisine karşı heterojen olan düşünceyi belki de umutsuzca içine almaya çalışan bir "negatif diyalektik" gerektirmiştir. Adorno'ya göre, "bu tür negatif aklın en yüce paradigması sanattır, sanat yekpare bütünlüğün hükümranlığına karşı duyumsal tikelin taleplerini öne çıkararak farklı olan ve özdeş olmayan adına konuşur" (Eagleton, 1996: 179). Bu noktada Adorno'ya göre bütün ideolojilerin asli formu olarak özdeşlik dediğimiz şey ortaya çıkmıştır. Bu duruma bağlı olarak şeyleşen bilinçler, dondurulmuş bir dünya yansıtmış ve insanları verili olana mahkum ederek, insanların olduklarından daha iyi olabilecekleri gerçeğini görmemizi engellemiştir.

Adorno'ya göre özdeşlik düşüncesi içinde yaşanılan sistemin bütün çelişkilerini bastırmayı başarmıştır, böylelikletekelleşmiş kapitalizmin şeyleşmiş, bürokratikleşmiş ve idarileşmiş dünyasında bu süreç kusursuzlaştırılmıştır. Eagleton'a göre Adorno ve arkadaşları bütün ideolojilerin metafizik mutlaklara ve aşkın temellere dayandığınıbelirten post-yapısalcı kuramcılar gibi, ideoloji kavramını dar bir anlamla sınırlandırmışlardır.

4. KÜLTÜR ELEŞTİRİSİ

Eleştirel Teori ilk dönem itibariyle eleştirel ve ampirik bir yapıya sahip olmuştur. Eleştirel Teori'nin sahip olduğu eleştirel ve ampirik bakış açısı "kültür" kavramının tanımlanmasında da kendini göstermiştir.

Kantçı Eleştirel Felsefe kavramı, bilgiyi olanaklı kılan zorunlu öznel koşulları saptamaya yönelen eleştiridir. Kant'ın bu eleştirisinde, duyumları ve algıları biçime ve düzene sokan, nesneyi kuran bir özne kavramı söz konusu olmuştur. Nesneler

oldukları gibi değil de, “bize göründükleri gibi görünmemeleri” de, öznenin bu kurulu gücüne işaret etmiştir. Demek ki herhangi bir şeyi bilememizin olanağı bu eleştiriyle ortaya konulmuştur

Eleştirel Teori kavramının ikinci kaynağı ise Marxist İdeoloji Eleştirisi geleneğidir. “Bu eleştiri teorilerin arkasında sistematik biçimde saklanmış bulunan ilgilerin basitçe keşfedilmesine değil, Marx’ın politik ekonominin olgun eleştirisi ile örneklenen, var olan gerçeklik teorilerinin doğru ve yanlış boyutlarının şiddetli karşılaşmalarına gönderme yapmaktadır” (Kızılçelik;, 2000: 2).

Çok genel bir biçimde bakıldığında Frankfurt Okulu’nun ortaya atmış olduğu Eleştirel Teori’nin temellerinde bilmenin, dilin, eylemin koşullarının ortaya konması anlamındaki eleştiri ile Hegel, Marx ve Freud’da görülen, insanın kendi kendisini kısıtlamasının ve yanıltmasının eleştirilmesi ve içyüzünün ortaya konması anlamındaki eleştiri yatmıştır. Eleştirel Teorisyenler özellikle “Ortodoks-Marxizme” eleştirel gözle bakmayı sürdürmüşlerdir.

Eleştirel Teorisyenler’den Horkheimer’ın Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü müdürü olmasıyla beraber Enstitü’nün yönelimi de belirlenmiştir. Horkheimer, genel itibariyle toplumsal değişim ve dönüşümün tek ve daimi belirleyicisinin ekonomik altyapı olduğunu “kısmi” olarak kabul etmiş olsa da, “kültür” kavramını ve “kültürel” alanı da, bir dönemi hem destekleyen hem de aşan güçleri içeren bir fenomen olarak görmüştür. Böylelikle “kültür” kavramı, “toplumsal bütünleşmenin yanı sıra değişim ve çözülmeye de eğilim gösteren tüm etkenleri kapsayan bir kavram haline geldi. Horkheimer’a göre ‘kültür’, koşullara, göre, toplumun sıvası da olabilir, dinamiti de” (Horkheimer, akt. Thomas Krogh, 2005: 238) demiştir. Eleştirel Teorisyenler ekonomiyi ya da siyaseti fetiş haline getirmemeye özen göstermişler ve “kültür” alanını da toplumsal yaşamdan ayrı ve kendine özgü bir alan olarak ele almaya çalışmışlardır.

“Kültür” kavramının tanımlarına Eleştirel Teorisyenler’den Horkheimer, Adorno, Marcuse ve Walter Benjamin’in tanımlamaları ya da görüşleri doğrultusunda değinilmektedir.

Horkheimer'ın Enstitü yöneticiliğinin ilk yıllarında sahip olduğu ve ileri sürdüğü düşünceler doğrultusunda "kültür" teorisini inceleyen Thomas Krogh'a (1999: 238) göre:

> Kültür teorisinin ampirik incelemelere yaslanması ve somut tarihsel ortamlar içerisindeki, elbette öncelikle bugünün somutluğu içerisindeki ampirik bireylerle ilgilenmesi gerektiğini bildirir. Bu yaklaşım, Horkheimer'ın terimi epeyce kendine özgü kullanımıyla, maddeci diye nitelenebilir. Horkheimer'ın felsefesinde bu terim ne dış gerçekliğe ilişkin bir teorinin yerine geçer, ne de Marxist kullanımıyla eş-uzantılıdır. Horkheimer maddeciliği ne türden olursa olsun tek bir tez olarak değil, ıstıraplara maruz bir insanlık durumunun değiştirilmesine yönelik pratik bir bilgi olarak anlar**.**

Bu nokta da "maddeci" teriminin neredeyse "disiplinler arası" teriminin eşanlamlısı haline geldiğini ima etmeye çalıştığı görülmektedir. Horkheimer, daha en baştan, yönetici olduğunda Enstitü'nün açılış konuşmasında Eleştirel Teorinin yönelimini belirlemiştir. Yöneticiliğini yapacağı Enstitü'nün, farkIı dallardaki toplum bilimleri ile kültür analizi uzmanları arasındaki disiplinler arası bir girişim olacağını tasarlamıştır.

Thomas Krogh (1999: 239-240), Frankfurt Okulu açısından kültür incelemelerinin daima eleştirel nitelikte olduğuna dikkatleri çekmiş durumu şöyle ifade etmiştir:

> Mevcut toplumun gerçekleştirilmemiş potansiyellerine ve zorunlu olmayan ıstıraplarına dikkati çekme anlamında eleştirel. Daha önce gördüğümüz gibi, kültürel incelemeler, modern toplumdaki hem değişim olanaklarını hem de bunun önüne dikilen engelleri açıklama rolünü üstlenecekti. Buna rağmen, kültür terimi bu dönemde, daha sonraları görüneceği anlamda eleştirel bir kavram değildi. Bu dönemde esas olarak hala nötr, yani betimsel ve açıklayıcı bir kavramdı.

Horkheimer'den sonra Adorno'nun kültür ile ilgili yapmış olduğu çalışmalar, kültürel yaşamın birçok alanını kapsamıştır. Bazen kültürel bir antropolog gibi, bazen hayvanat bahçelerinden boşanmalara, astrolojiden uyurgezerliğe, zeka testlerinden occultism'e kadar birçok alanda incelemeler yapmış ve bunları çalışmalar halinde yayınlamıştır. Bu bağlamda kültürü geniş bir yelpaze içinde değerlendirmiştir. Bu ilgisinin temelini Jay (2001: 153-154) *Adorno* adlı çalışmasında "materyal realite ile manevi realite arasındaki karşılıklı-etkileşime olan

inancı"'na bağlamıştır. Yaşamın olağan yanlarıyla ilgisi bulunmayan elitist yüksek kültür alanı ile, insanın yaşam içindeki ilgi ve gereksinimleri üzerinde durmuş olan gündelik hayatını da içine alan kültürel alanın birbirinden bağımsız ele alınmayacağının altını çizmiştir. Kültürü sadece maddi konuların üstünde bir şey sayma veonu yüceltmenin, kavramın eleştirel potansiyelinin hiçe sayılması anlamına geldiğini belirtmiştir. Bununla birlikte Adorno, kültürün toplumun üstünde bir düzeye aitmiş gibi sunulmasının modern yaşamı saran tahakkümcü totaliter tarzı gözardı etmekle eşdeğer saymıştır (Jay, 2001: 154). Adorno *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin ikinci kitabında ve *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* adlı çalışmasında kültürden söz etmenin her zaman için kültürle ters düşmek anlamına geldiğini vurgulamıştır. "Genel bir ortak payda olan kültür, neredeyse, kültürü yönetim dünyasına sokan o kayıt, kataloglama ve sınıflandırma işlemlerini içerir" (Horkheimer ve Adorno, 1996b: 20) Adorno, kültür hakkında birkez dahi olsa konuşulduğundabir süreç olmaktan çıkıp, bir ürün haline dönüştüğün belirtmiştir, bu bağlamda kültür artıkbir iş alanı haline dönüşmüş ve bu alanın tüketilmesi gereken ürünleri de kültürel ürünler olarak dikkatleri çekmiştir. Bundan dolayı da kültürün yönetim altına alınması gerekmiştir.

Adorno'ya göre *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı çalışmalarına temel teşkil eden bedensel emek ile zihinsel emek ayrımı, elitist anlamda betimlenene kültür kavramı ile, yaşamın tümünü kapsayan kültür tanımı arasında bir gerilimi tetiklemiştir. Bunun çözümlenmesi, bu gerilimin ortadan kaldırılması Adorno'nun en büyük arzularından birisi olmuştur. Ama bu durumun çözümünün var olan kültürel yapı içinde mümkün olamayacağını da belirtmiştir. Elitist/yüksek kültürün gündelik yaşamın düzeyine indirilmesinin kültürün özgürleşimci bir şekilde ele alınmasından çok, ortadan kaldırılmasına sebep olacağını savunmuştur. Bundan dolayı, diyalektik anlamda bir kültür teorisinin bir taraftan kültür ile maddi yaşam arasında vaolduğu düşünülen ikili soyut karşıtlığa diğer taraftan da en az bu durum kadar soyut, bu iki durumun farklı şeyler olduğunun gözden kaçırılmasını engellmek gerektiğini düşünmüştür (Jay, 1989:155-156). Adorno (1997: 45) *Minima Moralia* adlı çalışmasında *Kurunun Yanında Yaş da* adlı aforizmasında bu argümanını şöyle betimlemektedir:

> Kültürel Eleştirinin en eski ve en merkezi motiflerinden biri, yalan konusudur: Kültür, insana yaraşan bir toplumda yaşandığı yanılsamasını yaratmakta, bütün insan ürünlerinin temelinde yatan maddi koşulları gözlerden saklamakta ve rahatlatıp uyuşturarak, var oluşun kötü ekonomik belirleniminin sürüp gitmesine hizmet etmektedir. Kültürün de bir ideoloji olduğu düşüncesidir bu ve ilk bakışta hem burjuva şiddet doktrinince hem de onun muarızınca paylaşıldığı, demek hem Nietzsche hem de Marx tarafından savunulduğu sanılır. Ama işte insanı yalana karşı uyaran bütün nasihatler gibi bu düşüncenin kendisi de ideolojiye dönüşmeye pek yatkındır.

Adorno buradaki tersine çevirmenin nedenini, işe yaramayan, kültürü, öylesine yalnızca statükonun ideolojik bir yansıması olarak gören kültür anlayışının elitist/yüksek kültürdeki aynı güçle karşı koymakta olan itkilere de haksızlık edilmesi olarak değerlendirmiştir (Jay, 2001: 158):

> Diyalektik kültür eleştirisine düşen, ne aklın nesneden, sanatın yönetimden, kültürün uygarlıktan ayrı düşmüş bulunuşunu yüceltmek; ne de, bunlar birbirinden ayrı düşmemişler gibi, gerçeği göz ardı etmektir. Diyalektik kültür eleştirisi, nesnel içeriği ve taşıdığı mutluluk vaadi, ancak kendisinin geniş anlamdaki kültür düzeyinde yaygınlaşıp genelleştirilmesiyle gerçekleştirilebilecek olan yüksek kültürle de ilgilenmek zorundadır. Bu yüksek kültürün bugünkü ve geçmişteki toplumların materyal koşullarına bağımlı oluşu, onun mutluluk vaadinin gerçekleştirilmesini peşinen önlemektedir. Bu yüksek kültürün radikal özelliklere de sahip bulunan bulanıklığı kesin bir biçimde şu yana aittir denemeyecek karmaşıklığı üzerinde önemle durmak gerekmektedir. Diğer bir değişle, elit kültür anlayışındaki eleştirel enerjinin antropolojik anlamdaki kültürün ideolojik işlevine karşı harekete geçirilmesi; bu arada da antropolojik anlamdaki kültürün progressive itkilerinin elit anlamdaki kültürün tutucu etkilerine karşı konumlandırılması gerekmektedir.

Yani biraz daha basite indirgediğimizde, kültür hayatını, yüksek kültürün olumlu öğeleri sayesinde eleştirişmeli, bunun yanında yüksek kültürün sıradan insanları küçümseyen ve günümüzdeki yaşamı değiştirmemeyi üstlenmiş olan yanlarını da temelini neyin oluşturduğuna bakarak etkisiz kılmalıdır. Antropolojik anlamda kültürdeki, yaniyaşamın tamamına sirayet etmiş canlılığını devam ettiren mutluluk beklentisini elitist/yüksek kültürün tutum etkilerine karşı konumlandırmalı şeklinde yorumlanabilmektedir.

"Kültür" kavramının açıklanması ya da tanımlanmasına değinen bir diğer okul düşünüru de Herbert Marcuse'dur. Marcuse'ün kültür ve sanat konusundaki düşünceleri Adorno ve Benjamin'den uzak düşmese de bazı temel noktalarda ayrımlar varolmuştur. Bu durumun nedeni olarak ise, Marcuse'ün Freud okumaları,

ABD deneyimi... vb. oluşturmuştur (Batur, 1985: 9). Marcuse'ün "kültür" kavramını açıklamak için, Eski Yunan Felsefesine kadar gittiği görülmüştür. Herbert Marcuse'a göre "kültür" kavramı, "idealar gerçek yaşam düzeniyle karşılaştırılmaya başladığında oluşmuştur"(Marcuse, akt. Atiker, 1998: 49). Platon ile beraber kenter (burjuva) dünya görüş ve pratiğinin eleştirisi başlamış, ancak bu eleştiri aktif, maddi yaşamı değiştirici değil, pasif yani maddi yaşamı yadsımayı öneren nitelikte olmuştur. Yine de bu iki yaklaşım alanı arasında, "kültür" kavramı aracılığıyla maddi yaşamın zorluklarını eleştirici, diyalektik bir ilişki kurulmuştur

Erhan Atiker *Modernizm ve Kitle Toplumu* adlı çalışmasında, Herbert Marcuse'un "Kultur und Gesellschaft"i isimli eserinden yaptığı alıntıda: "Kültür ile olgusal gerçek birbirlerine ne kadar yakın düşünülmüşse aralarındaki mesafe o ölçüde açılmış ve var olan düzeni kabullenmeye yönelik eğilim kuvvetlenmiştir, çünkü maddi yaşam, idea ile değerlendiğinde, sanki kültürün ayrılmaz parçasıymış gibi gereklilik kazanıyordu" (Atiker, 1998: 50) demiştir. İdealar ile maddi yaşam birbirlerine yakınlaştınldığında idealar maddi yaşama değer katmakta ve maddi yaşamın olduğu gibi sürdürülmesine olanak tanımaktadır. Ama bu, idea ile maddi yaşam mesafesinin aşılamaz boyutunu da gözler önüne sermektedir. "Kültür" kavramının oluşması ise Avrupa'da idealizmin yeni oluşan burjuva sınıfı içinde yayılmaya başlamasıyla tamamlanmıştır. Ama idea ile maddi dünya arsındaki ayrımın, bu kez kültür ile uygarlık ayrımına dönüşmektedir. Yani burjuva çağının onaylayıcı kültürü uygarlık kavramından ayrı ve onun üstünde tutularak değerli ve değersiz gerçek iki dünyanın bir arada varolmasını sağlamıştır. Böylelikle kültür anlamındaki bu değerli dünyanın gerçekler değiştirilmeden birey tarafından içten yeniden yaratılabilmesine olanak vermiştir. Yani sonuçta, mutluluk antik çağdan günümüze kadar, idealar dünyası anlamındaki kültür kavramının içinde varlığını sürdürmektedir. Birey kültürle beraber, aracı olmadan, doğrudan kendi çabaları sonucu iç özgürlüğüne kavuşur. Böylelikle değerli dünya, dış dünya değişmeden iç dünyada gerçekleşir ve yüksek değerler ruhsal nitelikler haline gelirler. Kültür, gerçekte özgür olmayan insanın iç dünyasında ruhunun özgürleşimine yardım etmiş ve ruhunu özgürleştirmiş ve böylelikle iç güzellik ister istemez dışa da yansımıştır.

Marcuse'ün kültür ile ilgli düşüncelerini belirttiği bir diğer önemli çalışması ise, *Kültürün Olumlayıcı Niteliği* olmuştur. Marcuse çalışmasında, klasik burjuva

sanatının emek ve rekabetten özerk bir dünya olarak kurulmasını eleştirmiştir. "Zorunlu ve yararlı olanı güzel olan ve zevk alnınandan ayırmanın, alanı, bir yandan burjuva pratiğinin materyalizmine, öte yandan mutluluk ve zihnin, 'kültür'ün koruması içinde yatışmasına bırakan bir gelişmeyi başlattığını" (Kejanlıoğlu, 2005: 244), belirten Marcuse, kültür kavramını hem düşünsel yeniden üretim, hem de maddi yeniden üretim alanlarının tarihsel anlamda ayrıştırılabilir ve anlaşılabilir bir birlik meydana getirmesi ölçüsünde verili bir durumdaki toplumsal yaşam bütünlüğü olarak tanımlanmıştır.

Marcuse'ün üzerinde durmuş olduğu bir diğer konu ise olumlayıcı kültürdür. Kavramı burjuva çağı kültürünün kendi gelişimi içinde zihnive tinsel yaşamı uygarlıktan bağımsız ve daha üstün bir değer alanı olarak inşa etmesiyle ortaya çıkmıştır. Olumlayıcı kültürün fiili dünyadan farklı, her bireyin kendi içinde gerçekleştirebileceği, daha iyi daha değerli, herkesi bağlayan bir dünyaya vurgu yapmıştır. Evrensel anlamdaki akıl ve özhürlük talebinin gerçek anlamda burjuvazinin çıkarlarının ötesine geçemediği için olumlayıcı kültür içinde ideal olarak kalmıştır. Olumlayıcı kültürde zihinsel ve tinsel dünyanın uygarlıktan ayrılmasına, zihnin ve runun da birbirinden ayrılması eklenmiştir (Kejanlıoğlu, 2005: 245).

"Kültür" kavramı üzerine çalışan bir diğer önemli düşünür de Walter Benjamin olmuştur. Benjamin'in tam anlamıyla Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'ne üye olup olmadığı konusunda tartışmalar olsa da Frankfurt Okulu'nun üyesi olduğu görüşü ağırlık kazanmış ama okul ile ilişkileri diğer üyelerden farklı gelişmiştir. Benjamin, II. Dünya Savaşı'na kadar Enstitü ile somut olarak ilişkisini devam ettirmiştir. "Kültür" kavramına filozof ya da bilim adamı edasından çok entelektüel bir kültür tarihçisi ya da Enis Batur'un deyimiyle "yazıneri" (Batur, 1985: 7) gibi yaklaşmıştır.

Walter Benjamin'in "kültür" kavramına yaklaşımı da -diğer konulara bakışı gibi - Frankfurt Okulu'nun diğer düşünürlerinden ayrılmıştır. Kültüre bakışı, tarihe bakışla karşılaştıran Benjamin'i, Ünsal Oskay (1995: 141-142) şöyle değerlendirmiştir:

> ‘Tarihin bir devamlılık olduğu’ anlayışı nasıl egemen sınıfların bir yapıntısı ise, ‘kültürün devamlılığı’ da egemen sınıf ve kesimlerin bir başka yapıntısıdır. Çünkü geçmişteki ve şimdiki zamandaki bütün egemenler birbirinin mirasçısı olarak bu ‘kültürün devamlılığı’ imajının aracılığı ile, bağımlı konumdaki kesim ve sınıfların yaşanan gün içinde onların karşısında yılgıya kapılmalarını kolaylaştırma olanağı bulmaktadırlar.

“Egemenlerin ganimeti” olarak görünen ya da algılanan bir kültür anlayışına yol açmaktan alıkonulması için, kültürün bir devamlılık olarak görülmemesi gerektiğini söyleyen Benjamin, radikallerin kültüre bakışlarını da harcı alem devamlılık görünümünden çıkartılmadığı ve radikallerin kültür tarihini birbirinden ayrı ve eş dönemde çalışmaların bir akışı olarak tasarlandığı noktasında eleştirmiştir. Benjamin’e göre kültür ve kültür birikimi insanlığın eseridir (Oskay, 1995: 143). Benjamin’in bu şekildeki yaklaşımı bizde Benjamin’in maddeci kültür anlayışına daha yakın olduğu hissini uyandırmaktadır. Zaten Benjamin genel anlamda da diğer Eleştirel Teori üyelerine göre daha fazla Marxist eğilimlidir. Benjamin daha fazla Marxist eğilimli oluşunda Bertolt Brecht’in etkisi göz ardı edilememelidir. Ama Benjamin’in Marxizm anlayışı Brecht’in Marxizm anlayışını da tam anlamıyla yansıtmış olduğunu söylemek mümkün değildir. O’nun Marxizm anlayışı, oldukça “seçmeci” ve özel bir Marxizm’dir. Benjamin’in “kültür” kavramına bakışı da ne kadar özel bir düşünür olduğunu göstermiştir.

Kendine has bir Marxizm algısı olan Benjamin’in kültür konusundaki düşünceleri de, diğer birçok konuda olduğu gibi, Ortodoks Marxistlerden ayrışmıştır. Kültürü ekonomik altyapının bir yansıması olarak açıklayan Marxist sanat kuramcılarının tersine, asıl önemli olan nokta; ekonominin kültürdeki anlatımının sergilenme şekli olmuştur (Mollaer, 2007: 241). Benjamin konusuna nesnesini anlayamayacak kadar uzak mesafede olan bir ideoloji eleştirisi yönteminden farklı bir biçimde yaklaşmıştır. Tiedemann, Benjamin’in *Pasajlar* adlı yapıtına giriş bölümünde bu durumu şöyle ifade etmiştir; “Kültür açısından Benjamin’i ilgilendiren nokta, ideoloji eleştirisinin derinliğine gözler önüne serdiği ideoloji içeriğinden çok, bu ideolojinin yanıltmayla vaatleri bir arada içeren yüzeyi ya da dış görünüşüdür” (Tiedemann, 1993: 23).

Son olarak Eleştirel Terosiyenler ekonomide, siyasette ve diğer alanlarda olduğu gibi kültür alanında da kavramları tek başına fetiş bir karaktere

büründürmemişlerdir. Bu bağlamda kültür alanını da toplumdan bağımsız, ayrı başlıbaşına bir alan olarak ele almamışlardır. Enstitü üyeleri, insanın becerilerinin ve emeğinin ürünü olarak kültür kavramını bir üst düzeyde, maddi varoluşu ise insanın içinde bulunduğu durumun bir alt düzeyinde sayan ve bu iki durumun birbirine zıt bir durum arzettiğini savunan anlayışa karşı çıkmışlardır. Yukarıda da bahsedildiği gibi bu iki ayrım kültürü elitist ve yaşamın tümü olarak kültür şeklinde ikiye ayırmayı da beraberinde getirmiştir. Onlara göre kültür, toplumla karşılıklı ilişki içindedir. Bu ilişki biçiminde birincisi hiçbir zaman ikincisinin yetersizliklerini açıklayamamıştır (Jay, 1989: 256-257)

5. KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE SANAT

Sanat insanlık tarihiyle özdeş olarak gelişen bir olgudur. İnsanoğlu gelişim gösterdikçe sanatsal anlamda da gelişimler meydana gelmiştir. Buna bağlı olarak insan yaşamının ilk yıllarında sanat, toplumsal yaşamda uzamanlaşılmış, ayarı bir alan olarak değerlendirilmemiştir. İlkel insanların ritüel renklere boyanmış olan ilk çağ şöleni toplumun bütün kesinlerinin katılmış olduğu bir etkinliktir. Bu dönemde henüz üretici ve tüketici gruplar ortaya çıkmamış, birlikte üretim ve birlikte tüketim olgusu toplumsal yaşamın en belirleyici konumu olarak varlığını sürdürmüştür. Buna bağlı olarak insanlık tarihinin en önemli gelişim aşamalarından birisi de üretici ve tüketici grupların ortaya çıkmış olduğu aşamadır. İşbölümü, ekonomik etkinliklerin çeşitlenmesi, yeni meslek gruplarının oluşması, bütün bunlar üretici ve tüketici grupların çıkışını tetiklemiştir. Sanatsal anlamdaki en önmeli değişme ise, sanatsal etkinliğin toplumun bütün üyelerinin aynı etkinlikte beraber olduğu bir olgu olmaktan çıkmış, yavaş yavaş bir uzmanlaşma konusu haline gelmiştir. Böylece sanatın üretim ve tüketim diye ikiye ayrılmadığı, kendi içinde bir bütün oluşturduğu dönem, geri dönülemeyecek bir biçimde sona ermiştir.

Böylelikle sanatsal etkinliklerin serüveni bundan sonra ekonomik etkinliklerin serüvenine koşut olarak gelişecektir. Önceleri para olmaksızın değiş tokuşa dayalı olarak yapılan bu etkinlik, sonrasında oara karşılığında alınıp satılan bir ilişki haline dönüşecektir. 18. yüzyılın sonu, 19. yüzyılın başından itibaren

kültürel etkinlikle, diğer ekonomik etkinliklerle aynı özellikler taşıyacaktır. Bu gelişmelerle birlikte popüler kültür, kitle kültürü gibi kavramlar ortaya çıkmaya başlayacaktır. Kültürel etkinliklerin gelişiminde iki önemli nitelik değişimi gören Özkök'e göre birinci önemli nitelik değişimi, üretici ve tüketici kategorilerinin ayrışması iken, ikinci önemli dğeişim seçkinler ve geniş kitle kültürlerinin ortaya çıkmasın olarak değerlendirilmiştir (Özkök, 1985: 105). Kültür, toplumsal anlamda katılımın olduğu dönemlerde -ilkel topluluktan Ortaçağ toplumunun sonlarına kadar- belirli bütünlüğe sahip olmuştur. Yani, kültürel etkinlik önce tasarım aşamasındna geçmiş, daha sonra bu tasarıma uygun bir üretim yapılmış ve sonunda da toplu olarak tüketilmiştir. İşbölümü ve uzmanlaşmanın gelişmesiyle birlikte kültürel yapıda da çeşitli değişimler meydana gelmiştir. Bu duruma bağlı olarak yeni bir kültürel yapılanma oluşmuştur. Bu yeni yapılanma içinde tasarım, üretim ve tüketim birbirinden ayılmış, bunlara ek olarak da daha önce ismi anılmayan yeni bir olgu olarak dağıtım eklemlenmiştir. Böylelikle kültürel süreç tüketim aşamasıyla sona eren bir süreç olmaktan çıkmıştır. Tüketiciden tekrar tasarım yapana ve üreticiye dönüşen bir döngüye sahip olmuştur.

Dağıtım olgusunun ortaya çıkışı ve çoğaltma tekniklerinin gelişimi kültürel üretimde iki önemli gelişmeyi de beraberinde getirmiştir. Bir taraftan geçmişten beri varolagelen kültürel üretişm biçimlerinin boyutları değişmiş böylelikle daha geniş bir tüketici topluluğuna ulaşma şansı bulmuş, diğer taraftan ise, kültürel üretim biçimlerine yenileri eklenmiştir. Özellikle sinema, televizyon, fotoğraf, radyo... gibi yeni kültürel üretim biçimleri sadece bir icat olmakla kalmamışlardır.

19. ve 20. yüzyılda kültür, endüstriyel tekniklerle üretilmeye ve dağıtılmaya başlamıştır. Bunun sonucu olarak ise yeni bir kavram olarak "kitle kültürü" ortaya çıkmıştır. Kitle kültürü kavramı ile; "endüstriyel tekniklerle üretilen ve karşı koyma olanağı bulunamayan çok geniş kitlelere yayılan davranış, mitos ya da temsili olguların tümü" (Özkök, 1985: 107) anlatılmak istenmiştir. Eleştirel Teorisyenler tarafından da bu kavram "kültür endüstrisi" şeklinde tanımlanmıştır. Aslında "kültür endüstrisi" denilirken ifade edilmek istenen şey, kitle kültürüdür[20]. Her ne kadar

---

[20] "Kitle kültürü" kavramının, Frankfurt Okulu düşünürlerinden Adomo ve Horkheimer'ın ortaya attığı bir kavram olan "kültür endüstrisi" kavramıyla eş anlamlı olduğu çeşitli kültür araştırmacılarınca

Eleştirel Teorisyenlerden Adorno ve Horkheimer *Aydınlanma'nın Diyalektiği* adlı çalışmalarının müsveddelerinde kitle kültürü ve popüler kültür kavramlarını kullanmış olsalar da, bu iki kavramın da ideolojik olduğunu düşündükleri için vazgeçmişlerdir ve kültür endüstrisi kavramını kullanmışlardır (Artan, 2007: 91). Adorno kültür endüstrisi kavramıyla; kültürün aşağıdan ve kitlelerden yükselmediğini, yukarıdan yönetilen bir durum haline dönüştüğünü anlatmıştır. Kültür endüstrisi, çağdaş popüler sanat biçimlerinden kesin bir biçimde ayırtedilmiştir (Adorno, 2005: 240).

Kavram olarak "Kültür Endüstrisi"[21], Eleştirel Teorisyenlerin kültür kuramlarının bir parçasını oluşturmuş ve birçok düşünür tarafından kitle kültürü olarak adlandırılmıştır. Bu bağlamda kitle kültürünün ortaya çıktığı süreç son derece önemlidir. Kavram, kapitalizmin ortaya çıkması ve endüstrileşmenin hayatın her alanını etkilemesiyle oluşmaya başlamıştır. Bilindiği gibi kapitalist sistem için insan da dahil olmak üzere her şey alınıp satılan metaya dönüşmüştür. Doğal olarak "kültür" kavramı da metalaşmaya başlamış ve kültürün amacı, insanları eğlendirmek, saptırmak, düşündürmemek, insanoğlunu edilgin bir varlık haline dönüştürmek gibi işlevler edinmiştir.

Eleştirel Teorisyenler'in kitle kültürünü açıklamak için kullandıkları kültür endüstrisi kavramına değinmeden önce, kültür kavramıyla ilgili bir kaç konuya değinmek gerekmektedir. Eleştirel Teori düşünürleri "kültür"ü, bağımsız ya da özerk bir kavram olarak değil, toplumsal yapı içindeki gelişmelere bağlı olarak ele almışlardır. Horkheimer ve Adorno'ya göre kültür kavramının, kapitalizmin 18. yüzyıldan günümüze kadar insanlıktan uzaklaşma noktasındaki rolü, bu sistemi nasıl ve niçin devam ettirdiğini anlayabilmenin anahtar kavramı haline gelmiştir. Kültür kavramını Aydınlanma düşüncesi bağlamında ele alıp, araçsal aklın denetimine giren ve zaman ilerledikçe tektipleşen bir olgu olarak ele almışlardır. Bu bağlamda özellikle kültürdeki totaliteryan eğilimlere duyarlı olmuşlardır. İnsanların ve kültürel

---

dile getirilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz: Sezgin Kızılçelik, Frankfurt Okulu; Martin Jay, Diyalektik Imgelem; Euguene Lunn, Marxizm ve Modernizm...gibi.

[21] Besim Dellaloğlu *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum* adlı çalışmasında "kültür endüstrisi" kavramının iki şekilde açıklanabileceğinin altını çizmiştir, ilki, kültür ve endüstri gibi birbirinden farklı anlamrı içeren iki sözcüğün yanyana kullanılmasıdır. Bu durum içinde yeralınan yapının bütünselliğini öne çıkaramış bütünü oluşturan parçaların hiçbirinin bütünden ve diğer parçalardan soyutlanmış bir şekilde ele alınamayacağı vurgusudur. İkincisi ise, kavramın kitle kültürü yerine kullanılmasıdır (Dellaloğlu, 2007: 115)

yapıların 20. yüzyılda kitle iletişim araçları tarafından metalara dönüştürülme aşamasının içine girilmesiyle birlikte, insanın gerçeği yalandan, aklı akıllı olmayandan ayırma yetisini yıkmış olduğu vurgulanmıştır. Kültürel üretim insanların kafalarını karıştırmakla birlikte, onları savunmasız bir biçimde yakalayıp, kendi özerkliklerinden gönüllü bir biçimde vazgeçen tüketici konumuna dönüştürmüştür (Zipes, 2005: 227-228). Bu bağlamda düşünürler, kültürün kitleleştirici özelliğini ön plana çıkarmışlardır. Böylelikle hem kapitalist toplumun eleştirisi yapılmış, hem de ileri endüstri ya da diğer bir deyişle modern toplumlarda kültür ve ideolojinin önemine dikkat çekilip, kültür ve ideolojinin kitleleştirici etkisine dikkat çekilmiştir (Yaylagül; 2008: 142).

Eleştirel Okul düşünürleri, "kültür" kavramını tek başına ele almamış ve kültür ürünlerinin ne sınıf çıkarlarının basit bir yansıması ne de bütünden tamamen bağımsız bir alanın ürünü olarak ele almışlardır. Bununla birlikte kültür kavramının hiç bir zaman sadece kendisiyle açıklanamayacağını savunmuşlardır En fazla değindikleri konulara bakıldığında, kültürel görüngülerin, bütünü oluşturan diğer alanlarla hangi koşullarda ilgi kurdukları ve onlar tarafından nasıl değerlendirildikleri olmuştur (Dellaoğlu, 2003: 22).

Eleştirel Okul düşünürlerinden Adorno ve Horkheimer'ın birlikte yazdıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı eserin *Kitlelerin Aldatılması Olarak Aydınlanma-Kültür Sanayi* bölümünde, "kültür endüstrisi" kavramı, bir endüstri teorisi geliştirmek için kullanılmıştır. "Geç Kapitalizm"[22] adı verilen dönemde, kültürün şeyleşmesini ifade eden ve paranın kültür haline gelmesine dikkat çeken kavram, Adorno ve Horkheimer tarafından "kitle kültürü" kavramının yerine kullanılmıştır. Alan Swingewood, "Kültür Endüstrisi" kavramının ortaya çıkışının temelinin, başarısı şekilsiz, edilgen ve irrasyonel bir işçi sınıfına dayandığını vurgulamış ve tahakkümün yine de yukarıdan geldiğine inanmıştır (Swingewood; 1996: 31-32).

Eleştirel Teorisyenler kitle iletişim araçlarını baskıcı bulup, kitle iletişim araçlarının amacının bireyi var olan siyasal ve toplumsal düzene tamamen eklemlemek olduğunu savunmuşlardır. Okul düşünürlerinin kültür endüstrisi eleştirilerini yalnızca faşizme saldırılar olarak görmeyip, tekelci kapitalizmi de içine

[22] Fredric Jameson "Geç Kapitalizm" kavramının genel kullanımının Eleştirel Teorisyenler ile başladığını belirtmiştir (Jameson, 1994: 20)

alan bir saldırı olarak görmek gerekir. Dönem itibariyle Eleştirel Teorisyenler, kültürün her şeyi birbirine karıştırdığı, sinema, radyo ve dergilerin bir sistem oluşturup, her alanın kendi içinde diğerleriyle uyum sağladığına dikkat çekmişlerdir.

Okul düşünürleri, burjuva toplumunu, bozuk bir düzen, yanlış kurulmuş ve işlemeyen ya da kötü işleyen bir toplum olarak görürlerken, bu yanlış bütün içinde ayakta kalabilen son bir sığınak olarak "sanat" görülmüştür. "Sanat" yanlış bütünün içinde var olmasına rağmen yanlışlığa katılmayan, ilkece ona karşı duran ve doğruluk savıyla ortaya çıkan "son kale"olarak tanımlanmıştır. Martin Jay *Diyalektik İmgelem*'de Enstitü'nün gerçek sanat algılayışını; "insanlığın bugünkü toplumun ötesindeki 'diğer'toplum için duyduğu özlemin varlığını koruyabileceği son sığınaktır" (1989: 259) şeklinde ifade etmiştir. Burjuva toplumu, içine düştüğü bu bozuk, yanlış kurulmuş ve kötü işleyen toplumsal düzenden, toplum gerçeği için örnek olacak, ona yol gösterecek sanat eserinin varlığıyla kurtulabilecektir. Yani sanat yapıtı burjuva toplumunun olumsuzlaması olarak değerlendirilmiştir. Sanat bir karşı kültür olarak içinde doğmuş olduğu burjuva toplumunda belli niteliklerle belirlenmiş ve sınırlanmış bir "getto" oluşturmuştur. Sanatın bu sınırlanmışlığı onun yanlış ve çarpık bir burjuva toplum gerçekliği içinde kaybolup gitmemesini sağlamıştır. Çünkü sanat, doğru ve bir toplum gerçekliğinin güvencesi anlamına gelmiştir.

Sanat, kültürün getto alanında hareket etmiş ve toplumsal eylemden ilke olarak uzak kalmıştır. Sanat toplumsal gerçekliği değiştiren bir eylem biçimi olarak görülmemiştir. Sanat toplum gerçekliği içinde sınırlı bir bölgede gerçek değerlere sahip bir örnek alan olarak değerlendirilmiştir. Adorno'ya göre; sanat yapıtını, toplumsal gerçekliğin dışında bulunan bir başka şey olarak belirlemiştir. Böylece sanatın toplum gerçeğine doğrudan müdahalesi korunmuştur. Bu anlayış model düşüncesini sanatta örnekleme olanağı verir. Sanat mümkün uzlaşımların modeli olarak değerlendirilmiştir. Sanat eseri ya da gerçek sanat eseri, tüketiciye sunulduğunda tüketilmeyip yeniden üretilendir şeklinde ifade edilmiştir.

Enstitü'ye göre, sanat yalnızca var olan toplumsal eğilimlerin dışavurumu ve yansıması değildir. Enstitüye göre, gerçek sanat, insanlığın bugünkü toplumun ötesindeki "diğer" toplum için duyduğu özlemin varlığını koruyabileceği son

sığınaktır. Lenininci eleştiri anlayışından ve Lukacs'dan asıl ayrıldıkları nokta da burada ortaya çıkmıştır. Enstitü için; yanlış olsa bile sanatın ve kültürün toplumu aşkınlamak isteği ve savı enstitü üyelerine doğru görünmüştür.

Adorno "kültür endüstrisinin" "aldatıcı" yanını ön plana çıkarmış ve kültür endüstrisi ürünlerinin metalaşan sanat eserleri değil, pazar için üretilmiş metalar olduğuna dikkati çekmiştir. Kültür endüstrisi sürecini harekete geçiren önemli dinamik hiç şüphe yok ki "piyasa" olmuştur. Daha önce de belirtildiği gibi geç kapitalizmde artık her şey pazara yönelik üretilmekte ve bu üretilenlerin en kısa yoldan tüketilmesi sağlanmaktadır. Kültüre damgasını vuran temel güdü, en genişi yakalamak, en çabuk, kolay ve kısa yoldan kazanç elde etmek haline dönüşmüştür. Böylelikle gerçek sanat eserinin, var olanın dışındakileri de gösterme yetisi kültür eserlerinden tamamen silinmiştir. Besim Dellaloğlu (2007: 120) bu konuda şunları belirtmiştir:

> Kant, 'ereksiz ereklilik' ilkesi temelinde, 'özgür sanat' ile 'ücret sanat' arasında bir ayrım yapar. 'Özgür sanat', kendi dışında bir ereği olmayan sanattır. 'Ücret sanat' ise, aslında başka bir erek için üretilmiş olan sanattır. Frankfurt Okulu, Kant'ın bu ilkesini, sanatın verili olanın reel determinasyonlarından kurtulabilmesini tanımladığı için sahiplenmiştir. Ancak Frankfurt Okulu'na göre meta toplumu çağında Kant'ın bu ilkesi tersinden okunmalıdır: 'erekli ereksizlik' çünkü meta olarak var olmak dışında neredeyse hiçbir varoluş şansı kalmayan sanat artık bir 'erekli ereksizlik' olmak durumundadır. Daha üretim sürecinde kendisini gösteren sanatın meta olma karakteri, sanat ürünün bir değişim değeri olarak tasarlanmasını ön belirlemektedir.

Enstitüye göre modern yaşamda sanatın arkasında pazar yer almıştır. Artık sanat, "Pazar"ın dikte ettirdiği gibi olmak zorunda kalmıştır. Bu bağlamda pazarın etkisiyle sanat, bir amaçlı amaçsızlığa dönüşmüştür.

Adorno'nun kültür eleştirisinin temelinde, Marx'ın meta fetişizmi konusundaki klasik analizi bulunmuştur. Adorno'ya göre kültür endüstrisinin ürünleri meta ya dönüşen sanat ürünleri değil; zaten daha en baştan, pazarda satılabilmek için imal edilmiş uydurma şeylerdir. Sanat ile reklam arasındaki farklılık, Adorno'ya göre artık ortadan kalkmış gibi gözükmektedir. Kültürel ürünler gerçek bir gereksinmenin karşılanmasından çok, değişim için, pazarda paraya dönüşmesi için imal edilmektedir. **"**İdealist estetiğin ilkesi -amaçsız bir amaçlılık için yaratılmış olmak- burjuva sanatının toplumsal olarak uyduğu şeylerin şemasını

tersinden ifade etmekteydi: Pazarın tayin ettiği amaçlar için amaçsızlık. En sonunda, eğlenme ve dinlenme amaçlı işlerde, amaç amaçsızlığı özümsemiş bulunmaktaydı" (Jay, 2001: 167).

Sanat -pazar ilişkisine değinen bir diğer düşünür ise Christopher Caudwell olmuştur. Kendisi her ne kadar Eleştirel Teorisyenler arasında yer almamış olsa da Kapitalizm ve onun meydana getirmiş olduğu kültür konusundaki eleştirileri Eleştirel Teorisyenlerle çakışmaktadır. Caudwell tıpkı Eleştirel Teorisyenler gibi pazarı, kültür ve sanatın en büyük düşmanı olarak görmüş ve pazarın güzellik denen her şeyi katlettiğine inanmıştır. Caudwell bu konuda şunları belirtmiştir: "Sanat, pazar değerinin tersine kullanım değerlerini getirir. Sanat 'ucuz' şeyleri değerli kılar, birkaç boya lekesini toplumsal hazine haline getirir. Bu yüzden Pazar, sanatçının en büyük düşmanıdır" (Caudwell, 1985: 101). Pazardan çekilmek zorunda kalan sanat eseri ise giderek bireyselleşmek zorunda kalmıştır. Böylelikle, "sanatın toplumsal ürün" olma durumuyla çatışma meydana gelmiştir. Çünkü sanat eseri pazardan kaçıp bireyselleşmek zorunda kalsa da, kısa süre sonra tek başına olamayacağını anlayınca kapitalist sanat borsasına tekrar dönmüş ve yüksek fiyattan işlem gören mal durumuna gelmiştir.

Kültür endüstrisi gerçek kültürün yerine, kendiliğinden olmayan, şeyleşmiş bir kalıp kültür üretmiştir. Artık ortada yüksek ve alt kesimlerin kültürü diye bir şey kalmamıştır. Tüm bunların yerini, kitle kültürü diğer bir ifadeyle kültür endüstrisi almıştır. Klasik sanatın[23] en olumsuzlayıcı örneklerinde bile, daha sonraki yıllarda Marcuse tarafından ortaya atılacak "tek boyutlu düzmece sanat", kitle kültürü sanatının içinde kaybolup gitmiş olacaktır.

Kültür endüstrisi kasıtlı olarak tüketicilerin sisteme üstten entegre edilmesini sağlamıştır. Kitleleri tüketim için hazırlayıp biçimlendirmek amacını taşımış ve bunda da başarılı olmuştur. Sanatsal amaçlı üretimler sanatsal (artistik) gibi içsel nitelikleri nedeniyle değil, üretim ve değişim mantığına göre üretilmektedir. Mesela

[23] Burada "klasik sanat"tan kasıt, insanlara var olan sistemden bir kaçış yolu açarak doğrudan olmasa bile dolaylı bir şekilde var olan sistemin devamını sağlamıştır. Klasik sanat ürünleri var olan sistemi eleştirseler bile sistem değişikliğinin acileiyetini ortadan kaldırmıştır. Klasik sanat nesnesi ve izleyicisi arasında bir mesafe yaratarak seyircinin hayalgücünü uyarıp onları varolamayan bir dünyanın içine çekmiştir. Bu yöntemle seyirci bir kaçış noktasına sığınmıştır. Çünkü günelik yaşamın bütün yorgunluğu klasik sanat eserinin sergilendiği yerde son bulmuştur (Atiker, 1998: 48).

western, aksiyon, porno vb. filmler sanatsal içerikten yoksun, piyasa için üretilmiş ve standartlaşmış ürünlerken, kültür endüstrisi tarafından hem metalaştırılırlar hem de bu mallar tüketicilere satılamaz sanat eserleri olarak sunulmuştur. Mesela Toscanini veya Wagner'in bir konseri radyoda dinlendiğinde, Verdi'nin bir operası televizyonda görüldüğünde para el değiştirmiyormuş gibi görülür. Oysaki bu sadece bir yanılsamadır. Çünkü gerçekte karmaşık ve çeşitli alış-verişler tüketimden önce tüketimin dışında önceden yapılmaktadır. Yani tüketici bir sanat eseriyle karşı karşıya olduğu yanılsamasını yaşamaktadır. Gerçekte ise tüketicinin arkasında tüketici bile satılmaktadır (Alemdar ve Erdoğan; 1995: 202). Horkheimer ve Adorno (1996b: 52). Bu durumu şöyle dile getirmişlerdir:

> Her şey kendisinin bir şey olmasından değil, değiştirilebilmesinden dolayı bir değere sahiptir. Sanatın kullanma değeri, yani varlığı fetiş sayılmakta ve fetiş, yani sanatın toplumca biçilen ve sanat eseri diye yanlış yorumlanan değeri de sanatın biricik kullanma değeri haline, haz alınan biricik nitelik haline gelmektedir. Böylece sanatın meta karakteri eksiksiz şekilde gerçekleşerek yozlaşmaktadır. Sanat düzenlenmiş, kayda geçirilmiş, sanayi üretimine uydurulmuş, satılık ve kullanılabilir bir meta türüdür, ama meta türü olarak satılmasından ve yine de satılık olmamasından beslenen sanat, ticareti amaç değil de biricik ilke haline getirir getirmez, ikiyüzlü bir satılık olmayana dönüşür

Enstitü zaman zaman kültürün, bütününün bir burjuva aldatmacası olduğu inancını da taşımıştır. Elbette bütün bir sanat düpedüz bir yanlış bilinç ya da ideoloji değildir.

Adorno ve Horkheimer'ın kültür endüstrisi kavramıyla dile getirdikleri kitle kültürü, aşağı sanata karşı bir aşağılama olarak görülmemelidir. Onların amacı, kitle kültürü deneyimini halis estetik deneyimden ayırmak olmuştur. Bu da eğlence, zevk ve katharsis gibi kavramları sanatta gerçekleşenden ayırmakla mümkün olabilecek bir durumdur.

Kitlesel üretimin artması, lüks tüketim maddelerini ucuzlatmayla kalmaz aynı zamanda sanat metaların karakterinde de önemli değişikliklere yol açmıştır. Böylece sanat eseri tüketim maddeleri içinde yerini almış ve özerkliğinden vazgeçmek zorunda kalmıştır. Yani Beethoven'in CD'leri tüm müzik marketlerde satılırken, Picasso'nun resimlerinin kopyaları elden ele dolaşmaya başlamakta veya Tolstoy'un *Savaş ve Barış* adlı eseri milyonlarca basılmaktadır. Tüm bunlar sanatın pazar

yoluyla gelişen toplumsal amaçlılığın olumsuzlanmasıyla, sanatın özgürlüğünün meta ekonomisince sınırlandırıldığını göstermektedir.

Horkheimer'e göre önceden bir sanat yapıtının amacı, dünyaya ne olduğunu söylemek ve son kertede dünyayla ilgili bir yargıda bulunmak olmuştur. Sanat yapıtının bu özelliği günümüzde ortadan kalkmıştır. Mesela Beethoven'in Eroica senfonisini düşünüldüğünde; ortalama bir konser izleyicisinin bu yapıtın nesnel anlamını kavramaktan aciz olacağı belirtilmiştir. Bundan dolayı da Beethoven'in Eroica senfonisini, program broşüründeki yorumların somutlanması olarak dinlemek durumundadır. Oysa her şey notalara dökülmüş durumdadır. Yani senfoni şeyleştirilmiş, bir müze parçası halinde, starların performansı için bir araç ya da belli bir zümreye dahilseniz mutlaka katılmanız gereken bir toplantı aracı haline getirilmiştir:

> Ama yapıtla canlı bir ilişki, yapıtın bir anlatım olarak işlevinin dolaysız, kendiliğinden bir kavranışı söz konusu değildir artık; yapıtın bütünlüğünü, bir zamanlar doğruluk adını verdiğimiz şeyin bir imgesi olarak duymak, yaşamak mümkün değildir. Bu şeyleşme, aklın öznelleşmesinin ve biçimselleşmesinin tipik bir sonucudur. Sanat yapıtlarını kültürel metalara dönüştürür bu süreç, tüketimlerini de gerçek niyet ve amaçlarımızdan kopuk, rastgele, düzensiz bir duygular dizisine (Horkheimer, 1986: 91).

Kitle kültürü analizinde bulunan bir diğer önemli düşünür de Walter Benjamin'dir. Zaten Benjamin'i Eleştirel Teoriye dahil edenlerin en önemli nedenleri, Benjamin'in kitle kültürü ile ilgili yaptığı çalışmalarıdır. Benjamin'e göre, bir sanat ürünündeki "ruh" ve onun maddi tezahürü birbirine öylesine içten bağlantılıdır ki, bunlar arasındaki ilişki gerektiğince ortaya konulabildiğinde, ek bir yoruma gerek kalmadan, birbirini açıklayabilecek konumdadırlar. Benjamin, "Bir sokağın görünümü/borsada hisse senedi satışları/bir şiir/bir düşünce... Bütün bunlar arasında bağıntılar vardır. Bir tarihçi, bir filolojist gibi bu bağları ortaya çıkarabilirseniz, bütün bunlar arasında aynı döneme ait olmanın oluşturduğu çizgiyi yakalayabilirsiniz..." (Oskay, 1995: 15) derken, kültürel üstyapıdaki ve ekonomik altyapıdaki bütün öğeleri birbiriyle ilişkilendirerek değerlendirmiştir. Burada Benjamin'in yoğun biçimde Brecht'in etkisi altında olduğunu söylenegelmiştir. Benjamin, Brecht'in Marxist tavırlarına yönelerek, popüler sanat ile teknolojik yeniliklerin içlerinde devrimci bir potansiyeli barındırdığını düşünmüştür. Brecht,

Eleştirel Teorisyenlerin tersine, kitle iletişim araçlarının olumlu yanlarının olabileceğini savunmuş ve toplumsalın yeniden inşasında "ilerici" biçimde kullanılabileceğini savunmuştur. Benjamin bunlarla beraber sinemanın faşizmce kötüye kullanımını çözümlemeye çalışmıştır. Benjamin, özgün sanat ürününü kuşatan kendine özgü aydınlık/parıltı anlamına gelen "hale"nin (aura) yitirilmesinin sanatın törenlere bağımlı asalaklığından arındırılması olarak görmüştür. Robert Phillip Kolker bu konuya şöyle değinmiştir (2004: 8):

> Walter Benjamin 'Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı' adlı yazısında kendisine başlangıç noktası olarak film ve popüler kültürün diğer ürünlerini mümkün kılan yeniden üretim, depolama ve dağıtımın yeni öğelerini alır. Benjamin için elit sınıfın eski sanatı ile kitlelerin yeni popüler sanatı arasındaki fark, popüler ve kitle sanatının müzelerin ve kütüphanelerin alışılmış alanlarının dışında mevcut olmasıdır. Görüntü (her ne kadar Benjamin'in düşünceleri kaydedilen müziğe, fotoğrafa, televizyona ve günümüzde de dijital medyaya yararlı bir biçimde uygulanabilirse de, onun başlıca inceleme konusu filmdir) bir mekânda korunan, korku ve hürmetle izlenen biricik, türünün tek örneği değildir. Günümüzde görüntü sonsuz sayıda çoğaltılabilir ve kullanılabilir. Onu özel, hatta kutsal kılan ve Benjamin "aura" (hale) dediği özelliğini yitirmiştir.

Aura[24] kavramı geleneksel, klasik bir yüksek sanat yapıtının tek olması ya da biricik olması olarak düşünülebilir. Benjamin'in aurayı geleneksel sanat eserinin hakikiliği ve biricikliği olarak nitelerken belirtmek istediği şey, auranın estetik nesnenin özünde var olduğudur (Silverman, 2006: 146). Mesela orjinal bir resmin ya da seramik eserinin ya da heykelin bir aurası var olmuştur. Çünkü türlerinin tek örnekleridir. Yalnızca asılı oldukları, sergilendikleri ya da konuldukları yerde görüldüklerinde orijinalliklerini koruyabilmişlerdir veya bir oyunun, senfoninin ilk gösterimlerinin ve canlı olarak performanslarının ya da bir yazarın romanını imzalamış olduğu ilk baskısının da aurasından söz etmek mümkündür. Bu anlamda auranın yeniden üretilebilirliği söz konusu değildir. Sanatçı ya da sanatçılar tarafından bir kez üretilmiştir ve tektir. Kitlesel üretilmiş eserlerin aurasından söz etmek mümkün değildir. Her ne kadar bir albümün CD'sinin aynı orjinalden çıkarılmış onbinlerce yüz binlerce kopyası ilkiyle aynı olsa da, bu durum o esere bir aura katmamaktadır. Bir diğer örnek ise Paris'te, Almanya'da, Afyon'da bir sinema

---

[24] Aura kavramının Türkçe'ye çevriminde kimi zaman "ayla" (Lenoir; 2003: 106), kimi zaman "aura" (Silverman; 2006: 145), kimi zaman "hale" (Berman; 1994: 145), kimi zaman da "öz" (Smith; 2005: 67) kavramları kullanılmıştır.

salonunda izlenen filmin kopyalarının tamamı aynı olmasına rağmen o eserin aurasından söz etmek olanaksızdır. Çünkü bu eserlerde teklik ya da biriciklik adına hiç bir şeyden söz edilemez. Dijital, optik veya elektronik veri dışında başka hiçbir şey yoktur. Kolker'e göre (2004: 8) "yapımcıların giriş parası ödeyerek her yerdeki diğer bütün izleyicilerle aynı tepkiyi vermesini umdukları izleyicinin dikkat kesilmiş gözleri ve kulakları dışında insani bir varlık"tan söz etmek mümkün değildir.

Benjamin kültür endüstrisinin kitle kültürünün gelişimini baskıcı bir gerçeklik olarak görmemiş ve diğer Eleştirel Teorisyenlerden farklı olarak da bundan dolayı da korkulu bir durumdan söz etmemiştir. Tam tersine özgürleştirici bir gerçeklik olarak anlaşılması gerektiğini savunmuştur. Benjamin (1993: 62) *Pasajlar* adlı eserinde şunları belirtir:

> Sanat eseri tekniğin yardımıyla çoğaltılabilirliği, kitlenin sanatla olan ilişkisini değiştirmektedir. Örneğin bir Picasso karşısında son derece geri olan kitle, bir Chaplin karşısında en ilerici tutumu takınabilmektedir. Bu arada ilerici tutumu belirleyen nokta, bakmaktan ve yaşamaktan alınan zevkin bu tutum içerisinde uzmanca bir değerlendirmeyle dolaysız ve yoğun bir ilişki kurmasıdır. Çünkü bir sanatın toplumsal açıdan taşıdığı önem azaldığı ölçüde, izleyici kitlesi içerisinde eleştirel tutum ile tad almaya yönelik tutum arasında -resim sanatında açıkça görüldüğü gibi-, bir ayrılık ortaya çıkar. Geleneksel olanın keyfi hiçbir eleştiri yöneltilmeksizin çıkarılırken, gerçekten yeni olan, itici bulunup eleştirilir.

Kültür endüstrisi konusunda düşüncelerini dile getiren bir diğer Eleştirel Teori düşünürü ise Leo Löwenthal'dir. Löwenthal, Horkheimer'e yazdığı mektuplarla, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin yazımında pay sahibi olarak değerlendirilmiştir. Görüşlerinin Adorno ve Horkheimer'ınkinden farklı olduğunu söylemek son derece güçtür. Leo Löwenthal 1961'de yazdığı *Literetare, Popular Culture and Society* adlı eserinde, kitle kültürünün standartlaşma, stereotip, tutuculuk, yalancılık ve yönlendirme ile nitelendirilebileceğini ve sanatın gerçek deneyimine karşın sahte hazları önerdiğini savunmuştur (Erol, 2002: 38).

Marcuse'ün kitle kültürü veya kültür endüstrisi ile ilgili görüşleri Amerika kaynaklı olmuştur. Marcuse, kültürü, teknolojiye; teknolojiyi, siyasete; siyaseti de kültüre bağlayarak, her birinin hem kendisi hem de diğeri olduğuna işaret etmiştir. Teknoloji, kültür ve siyaseti birbirinden ayırmamıştır. Marcuse ileri modem toplumlarda kitle iletişim araçlarının özellikle "dili" kullanarak oluşturmaya çalıştığı

kitle kültürü ile bireyleri, özellikle de gerçek kültürü yok etmeye çalıştığını belirtmiştir. Ona göre kitle kültürü, kamusal ve özel ilgiler arasında bir harmoni kurmuş, tüketim yönelimlerini ve özelleştirmeyi güçlendirmiş, reklam estetiğini genişletmiş, işçi sınıfının kültürünü zayıflatmış, araçsal aklın başatlığını artırıp cinselliği manipüle etmiştir (Kızılçelik, 2000: 221-222).

Kültürün endüstrileşmesinin toplum içindeki birey (insan) üzerindeki olumsuz etkilerinin başında, bireyin endüstri ürünü haline gelmesi yani nesneleşmesi gelmektedir. Kültür endüstrisi hegemonik durumu içinde bireyleri yok saymakta ve özerk özneyi ortadan kaldırmaktadır. Adorno ve Horkheimer (1996b: 22), Tocqueville'nin sosyoloji klasiği olan *Amerika'da Demokrasi* adlı eserinden yaptıkları alıntıda, Tocqueville'nin yüz yıl kadar önceden her şeyi, gördüğünü belirtmişlerdir:

> Yüz yıl önce Tocqueville'nin yaptığı analiz bu arada tamamen doğru çıkmıştır. Özel kültür tekelinin egemenliğinde gerçekten de 'despotluk bedeni serbest bırakmakta ve doğrudan doğruya ruhu hedef almaktadır. Egemen artık, benim gibi düşünmelisin ya da ölmelisin, demiyor. Tersine şöyle diyor: Benim gibi düşünmemekte serbestsin, yaşamın, malın mülkün sana aittir, ama bugünden itibaren sen aramızda bir yabancısın

Kültür endüstrisi, gün geçtikçe konumunu sağlamlaştırmış, bireysel yaşamdan yola çıkarak toplumsal yaşamı da kontrol altına almıştır. Batılı toplumlara bakıldığında, gençlerin 18 yaşını doldurduktan sonra evden ayrılıp (sözde) özgür bir yaşam kurma hakları sağlanmasının belki de en büyük nedeni, sistemin o genci tüketici olarak görüp onun yeni bir yaşam yeri bulmasını sağlayıp, daha fazla tüketime sevk etmektir. Her ne kadar sistem insanlara özgürlük sağlıyormuş gibi görünse de yaptığı, insanları sisteme daha fazla muhtaç hale getirmek olmuştur (Horkheimer ve Adorno, 1996b: 38):

> Rastlantı ve planlama özdeş hale gelir, çünkü insanların birbirine benzemesi karşısında, en tepedekilere kadar bireyin mutluluğu ve mutsuzluluğu her çeşit ekonomik önemini kaybeder. Rastlantı bile planlanır; ama herhangi belirli bir kişiyi bulmasından değil, hüküm sürdüğüne inanılmasından dolayı. Rastlantı planlayanların elinde bir kanıt hizmeti görür ve yaşamın dönüşmüş olduğu devasa ticari işlemlerin ve önlemlerin insanların arasında' kendiliğinden dolaysız ilişkilere yer bıraktığı sanısını uyandırır. Bu tür bir özgürlük, kültür sanayine ait çeşitli iletişim araçlarında sıradan olayların rastgele seçilerek gösterilmesiyle simge haline getirilir.

Sistem öyle bir hal almıştır ki, her şey kontrol altında tutulmak zorunluluğu doğmuştur. Kontrolden çıkan bir şey sisteme büyük zararlar verebilme kapasitesini içinde barındırmıştır. Bunun en güzel örneği 11 Eylül olayları ile Amerika'da görülmüştür. İnsanlar alış-veriş yaparak, sigara içerek, tüketerek, şans oyunları oynayarak bu sistemin devamlılığını sağlamışlar ve sağlamaya da devam etmektedirler. İnsanları kontrol altında tutmak söz konusu değildir, dolayısıyla insanlar tarafından yaratılan sistemi de kontrol etmek mümkün olmayacaktır. İnsanların ne zaman üzülüp, ne zaman sevineceğini bilmelisiniz. Sistem insanın taraftarı olduğu futbol takımının kötü oyununa üzüldüğünde borsadaki tüm paralarını çekebileceğini, o insandan önce bilmeli ve ona göre davranmalıdır, yoksa insanlar sistemi tehdit eder hale gelmişlerdir. Kültür endüstrisi tarafından oluşturulan sistem içinde her birey simülakrı (bireymiş gibi olan insan) tasarlanmış bir oyunun içinde yer almıştır. Bu oyunda milyonlarca belki de milyarlarca insan görev almaktadır. Her ne olursa olsun oyunun en önemli kuralı oyunu devam ettirmektir. İnsanlar hükmedenlerce kullanılmakta ve birer malzeme konumuna indirgenmişlerdir.

Kültür endüstrisinin totaliter bir tarafı devamlı var olmuştur. Kültür endüstrisi bireysellikten feragat etmemizi istemiştir. İnsan artık her boyutuyla (ruh, beden, düşünce) bir "nesne" ve "şey" haline dönüştürülmüştür. Bu noktada insanlığın içinde bulunduğu durumu Adorno ve Horkheimer (1996b: 62) şu şekilde belirmiştir:

> Bugün kültür sanayii, manevi sapmalar karşısında duyarlılığı pek de hassas gelişmemiş sınır demokrasisi ile işveren demokrasisinin uygarlıkçı mirasına konmuştur. Herkes dans etmekte ve eğlenmekte serbesttir, tıpkı dinin tarihsel olarak tarafsızlaştırılmasından bu yana sayısız mezheplerden birine girmekte serbest olması gibi.... İnsanların en mahrem tepkileri bile kendilerine kıyasla o kadar eksiksiz şekilde şeyleştirilmiştir ki, kendine özgü olma düşüncesi sadece en aşırı soyutluklarda yaşamaya devam etmektedir: Personality kavramı artık onlara parlak beyaz dişlerden ve koltuk altlarının terlememesinden, heyecan duymamaktan başka bir şey ifade etmemektedir.

Kültür endüstrisi bireyi, müşteri olduğu zaman "birey" olarak görmeyi tercih etmiştir. Müşterilerin görevi de, sistemin devamı için tüketime devam etmek olmuştur. Egemen sınıf ve tekellerin egemenliği altındaki büyük kültür acenteleri, tüketim toplumunu yaratmakta ve her şeyi tüketici konumuna indirgemektedirler. İnsanlara istediklerini veriyormuş gibi yapsalar da asıl yaptıkları kendi isteklerini dikte etmek olmuştur. Bunu da en güzel kitle iletişim araçları ile yapmaktadırlar.

Müşterilerinin tepkilerinin uyarlamaktan çok, onları "kalpazanca" imal ekmektedirler. Aslında yapılan şey ideoloji olarak değerlendirilmelidir. Adorno (1997: 207) *Minima Moralia* adlı eserinde bu konuda şunları der: "İnsanlar, toplumsal iktidarsızlığın kamusal göstergesi olan abartılı bir eşitlikçilik tavrıyla iktidardan ne kadar pay almaya çalışır ve böylece eşitliği ne kadar çarpıtırlarsa başkalarına ve toplumsal bütüne uyarlamaya da o kadar istekli davranırlar".

Kültür endüstrisinde üretim ve tüketim yapan tüm mekanizmalar egemen sınıfın çıkarlarını gözetmek zorunda kalmışlardır. Bundan dolayı kültür endüstrisinin tüm ürünleri birbirine benzetilmiş, standart bir yapıya kavuşturulmuştur (Amaç bireyleri de standart hareketler yapan, tepkiler gösteren bir yapıya sokmaktır. Aynı anda ağlayan, aynı anda gülen ve tüketen-insan, onlar için en uygun olanıdır).

6. KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE SİNEMA

Sinema 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan 20. yüzyılın başında kendini bulan yedinci sanat olarak tanımlanmaktadır. 1895 yılında Lumiere Kardeşler tarafından bulunan film makinesi bir icat olarak ortaya çıkmıştır. Sonrasında halkın yoğun ilgisiyle karşılaşılması ve gösterimlerin başlamasıyla birlikte film makinesi kullanıcısına para kazandıran bir nesneye dönüşmüştür. Böylelikle sinemanın ticari yönü kendisini ortaya çıkarmıştır. Son olarak da sinemanın sanat yönü oluşmuştur. Ama sinemanın sadece sanatsal yönü yoktur; sanatsal yönünün yanında ticari yönünün olması ve aynı zamanda bir kitle iletişim aracı olması da oldukça önemlidir.

Ortaya çıkmış olduğu dönem itibariyle sinema, sanatta modernizmin başat olduğu yıllara denk düşmüştür. Bu bağlamda düşünüldüğünde modernizmin kucağına doğmuş ve modern bir sanat dalı olarak anılmıştır. Ama ne var ki sinemanın modern bir tarza kavuşması için önünde uzun yıllar vardır

Kültür Endüstrisi–sinema ilişkisi bağlamında Adorno ve Benjamin'in mektuplaşmaları ve buna bağlı olarak da geliştirmiş oldukları tezler oldukça önemli bir yer kaplamıştır. Benjamin'in Ortodoks Marxizm'in sert bir türü olarak görülen Brechtçi bir Marxizm'den etkilenmesi ve gerçeküstücü bir tarz benimsemesi, Adorno tarafından yoğun bir biçimde eleştirilmesine neden olmuştur. Bununla birlikte

Benjamin'in kitle iletişim araçlarıyla ilgili olumlu görüşlerinin olması da Adorno'nun eleştirilerine maruz kalmasını sağlamıştır. Adorno özellikle 1936 ile 1945 yılları arasında yapmış olduğu çalışmalarda Benjamin'in kitle iletişim araçları ve popüler sanata ilişkin tezlerini çürütmeye çalışmıştır (Lunn, 1995: 188).

Benjamin'in Brecht'ten yoğun bir biçimde etkilenerek kaleme almış olduğu *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı* adlı çalışması, iletişim ve sanat arasındaki ilişkilere yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu çalışma 20. yüzyıldan önceki geleneksel ya da diğer bir deyişle klasik sanatın "aura" sını tanımlama çabasını içermiştir. Bununla birlikte bu klasik sanatın yeni teknolojilerle birlikte nasıl çöktüğünü açıklamaya çalışmıştır. Bu noktada da sinemaya (filme) başvurmuştur. Filmin bulunmasıyla birlikte kitle iletişim ve sanat alanındaki yeni gelişmeleri; "Özellikle sinemanın dinsel tapınma ve seküler güzellik kültünün bir parçası olarak yerine getiren sanat üzerindeki 'auratik' izleri dağıtma eğilimi gösterdiğini öne sürdü" (Lunn, 1995: 189) şeklinde yorumlanmıştır.

Benjamin'e göre sanat eserinin her zaman için yeniden üretimi söz konusu olmuştur. Ama onun tekniğin olanağıyla yeniden üretimi, dikkatlerin üzerine toplanmasına yol açmıştır (Benjamin, 1993: 46). Böylelikle sanatın tarihsel anlamının da değişmesi söz konusu olmuştur. Benjamin, fotoğrafların, basılı materyallerin ve en çok da filmin çoğaltılabilir olmasının, "auratik" sanatın kültürel anlamdaki geleneğine ters düştüğünü belirtmekle birlikte, "auratik" sanatın kültürel geleneğini; eşitsizlik, ulaşılmazlık, otantiklik... vb. biçiminde yorumlamıştır. Çoğaltma teknolojisinin gelişimiyle birlikte bütün bunlar yerle bir olmuştur. Özellikle sanat eserinin kar ettiren bir nesneye dönüşmesi, fotoğraf ve film gibi yeni teknik araçların ortaya çıkmış olması ve yeni kitle iletişim araçlarının icat edilmesi, 20. yüzyılın başlarında "aura" nın çöküşüne zemin hazırlamıştır. Benjamin durumu şöyle özetlemiştir (1993: 49-50):

> Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi (aurası) olmaktadır. Bu olgu bir belirti (semptom) niteliği taşımakta ve anlamı salt sanatın alanıyla sınırlı kalmamaktadır. Şöyle denilebilir genelleştirilmek istendiği takdirde: Yeniden üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmişi çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir. Bu iki süreç,

> gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır – bu gelenek sarsıntısı, şu andaki bunalımın öteki yüzünü ve insanlığın yenilenişini dile getirmektedir. Sözü edilen süreçler, günümüzdeki kitle devinimiyle çok yakından bağıntılıdır. Bunların en güçlü ajanı ise, filmdir. Sinemanın toplumsal önemini, en olumlu yönüyle bile ve özellikle bu önem çerçevesinde, bu yıkıcı ve arındırıcı yönü göz önünde tutmaksızın düşünebilmek olanaksızdır: gelenek denilen değer kalemi, kültür mirasından tasfiye edilmektedir.

Görüldüğü gibi Benjamin'in en fazla dikkat çektiği alan sinema olmuştur. Özellikle büyük tarihsel anlatıların sinemaya aktarılması ve büyük sanatçıların eserlerinin sinemaya uyarlanmış olması aslında bir anlamda onların tasfiyesi anlamını da içermiştir.

Ünsal Oskay *Estetize Edilmiş Yaşam* adlı çalışmada Benjamin'in "aura"nın yitimine ilişkin düşüncelerini dile getirirken, mekanik yeniden-üretim teknikleriyle birlikte yeniden üretilen nesnenin geleceğin dünyasından kopartıldığını ve "aura"nın yitimiyle birlikte sanat eserinin biricikliğinin ve buna bağlı olarak tarihsel varoluş koşulunun da ortadan kalktığını vurgulamıştır. Böylece, sadece sanat eserleri için değil, "aura" sını kaybetmiş olan tüm nesnelerin tarihsizleşmeyle yüz yüze olduğuna ve her yönüyle birbiriyle aynı nesneler topluluğunun varlığına dikkat çekmiştir (Oskay, 1995: 153).

"Aura"'yı, eşsizlik ve bir nesneye yakın da olabilen uzaklık görüngüleri olarak tanımlayan Benjamin'e göre "aura"nın yitiminde en önemli faktörü, toplumsal anlamda çağdaş kitleler tarafından özümsenmiş olan, "şeylerin evrensel eşitliği" duygusu olarak tanımlamıştır. Benjamin "aura"nın yitimi sonucu insan kavrayışında önemli kayıpların olduğunu belirtmekle birlikte, özellikle sinema sanatıyla ilgili "aura" nın kayboluşunu olumlar bir tarz benimsemiş gibi görünmüştür. Benjamin film üretim mekanizmasının ilerici olmakla birlikte, bu etkinin kapitalist toplum yapısı içinde sinemanın yapımcıya bağımlı olması nedeniyle küçüldüğünü belirtmiştir. Aktörün eşsiz olan görüntüsünün ortadan kaldırılması, düzenlenmiş ve yorumlanmış gösterilerin kesintili biçimde montajlanması aktörün aurasının yitimine yol açmıştır. Benjamin bu noktada sinema endüstrisinin stüdyo dışında bir yıldız kişiliği oluşturarak karşı çıktığını düşünmüştür. Ama bu karşı çıkışın kendi üretim tarzının sonuçlarına direnmek anlamını da içerdiğini belirtmiştir (Benjamin, akt. Lunn, 1995: 190-191).

Adorno, Benjamin ile mektuplaşmalarında Benjamin'in *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı* adlı çalışmasının eleştirisini yapmıştır. Adorno Benjamin'e yazmış olduğu mektubunda O'nu özerk sanatı azımsarken, bağımlı sanatın yani 20. yüzyıl sanatının teknikliğini abartmakla eleştirmiştir. Montaj ve diğer ileri tekniklerin sinemada çok az kullanıldığını savunmakla birlikte, sinemanın auratik bir karaktere sahip olduğunun altını çizmiştir. Adorno'ya göre sinemada aşırı ve yüksek ölçüde kuşku var olmuştur. Bunun alımlanması ise, seyircinin sinemada film izlerken atmış olduğu bir kahkahanın kötü bir burjuva sadizmiyle dolu olduğunu savunmuştur (Lunn, 1995: 194). Adorno Benjamin'in biricikliğe sahip özgün sanat çalışmalarındaki "aura"yı eleştirmesine ve bunu burjuva kültürünün körelen bir kalıntısı olarak değerlendirmesine, sanatta yeniden üretim olanaklarının artışının olumlanmasına, kitlelerin sanat eserlerine ulaşmasının kolaylaşmasına destek olmasını ve bunu ilerici olarak nitelendirmesini eleştirmiş ve bunun karşısında avangart sanatı savunmuştur. Bu bağlamda popüler sanata fazla güvenmenin yanlışlığına dikkatleri çekmiştir. Adorno sanatın teknikleştirmesinin, Viyana çevresindeki atonal müzikten, Hollywood komedilerindekinden hiç de geri durmadığını belirterek eleştirmiştir (Jameson, 2006: 214).

Benjamin tekniğin yardımıyla sanat eserinin çoğaltımının, kitlelerin sanatla olan ilişkisini değiştirdiğini düşünmüştür. Mesela Picasso karşısında geri planda olan kitlenin Chaplin filminde ilerici (avagart) veya devrimci bir tutum sergileyebileceğini düşünmüştür (Benjamin, 1993: 62). Adorno ise Benjamin'e yazmış olduğu mektupta Şarlo'nun filmleri üzerine derinlemesine bilgi edinmiş bir gericinin, ilerici bir sanattan yana olabileceği düşüncesini son derece iyimser bulmuştur. Sinema izleyicisinin Chaplin'in filmlerine gülmesini iyi ya da devrimci bir şey olarak değerlendirmemiş, tam tersine korkunç bir burjuva sadizminden söz etmiştir (Adorno, 2004: 128). Çünkü Adorno, Chaplin'in en önemli ve ilerici yapıtı olarak görülen *Modern Zamanlar*'dan sonra bile seyircinin filmdeki olumlu öğelerden etkilenmeyeceğini, zaten ilerici bir biçimde etkileneceğini düşünmenin de romantik bir tavır olduğunu belirtmiştir (Adorno, 2004: 129)

Adorno ve Horkheimer'ın *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı eserlerinde ve Adorno'nun tek başına yazmış olduğu *Minima Moralia* adlı eserde kültür endüstrisinin bir parçası olarak özellikle sinemanın üzerinde durulmuştur. Sinema,

televizyon ve radyo artık günümüzde ticari olmaktan başka bir özelliği olmayan araçlar konumunda değerlendirilmiştir. Egemen güçlerin ellerinde ideolojik bir aygıta dönüşmüşlerdir. Bugün radyo, sinema, televizyon ve diğer kitle iletişim araçları kültür tekellerinin propagandasını yapmaktan başka bir şey yapmamaktadır. Özellikle Amerikan Sineması (Hollywood) bunun en iyi örneğini oluşturmaktadır. *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde sinema ve radyo için şunları belirtmişlerdir (1996b: 8):

> Sinema ve radyonun kendilerini artık sanat olarak görmeye ihtiyaçları yoktur. Bir ticaretten başka bir şey olmadıkları gerçeğini, bilerek yarattıkları değersiz şeyleri meşru hale getirecek bir ideoloji olarak kullanılmaktadır. Kendilerini sanayi diye tanımlamakla ve genel müdürlerinin basın yoluyla açıklanan gelir miktarı hazır ürünlerin toplumsal zorunluluğundan duyulan kuşkuyu yansıtmaktadır

Adorno ve Horkheimer'e göre, kültür endüstrisi tarafından aynılaştırma-aynıyı farklı gibi sunma, farklılıkları törpüleme işlemi oldukça yaygındır. Çünkü farklı olmak demek, bölünmeyi de beraberinde getirecektir. Bundan dolayı farklı olmak kültür endüstrisinin işine gelmemiştir. Mesela şirketler arasında sunulan ürünler aynıdır, farklılıklar ise-genel olarak-şematik düzeydedir. Chrysler ile General Motor arasındaki farkın aslında kuruntu olduğunu, yani tam anlamıyla hiçbir farkın olmadığını herkes bilmektedir. Aynı durum Warner Brothers ile Metro Goldwyn Mayer'in sundukları ürünler için de geçerli olmuştur. Ancak aynı şirketin örnek koleksiyonlarının pahalı ve ucuz çeşitleri arasındaki fark da giderek azalmaktadır: bu fark otomobillerde silindir sayısına, hacme, gadgets'in (küçük araba) patent verilerine, sinemada ise, başrol oyuncu sayısına, uygulanan tekniğin, çalışmanın ve dekorların büyüklüğüne ve zenginliğine, yeni formüllerin kullanılışına kadar inmektedir. Bununla birlikte teknik araçlar da bir tekdüzeliğe doğru itilmişlerdir. Adorno ve Horkheimer'ın (1996: 11-12) şu sözü her şeyi kısaca özetlemiştir; "Prodüktörler her defasında hangi düzen ve hileye başvururlarsa vursunlar, iş arayan mülksüzleştirilmişlere sermayenin iktidarını efendilerinin iktidarı olarak iyice benimsetmek bütün filmlerin amaç ve anlamını oluşturmaktadır."

Aslında Adorno ve Horkheimer'ın bu sözleri kitle iletişim araçlarının ideolojik anlamdaki rolü bağlamında ele alındığında, onların ideolojik olarak var olan sistemin yönetenler ya da egemenler tarafından yeniden üretilme noktasında

kitle iletişim araçlarından ne ölçüde yararlandıklarının açık bir göstergesidir. Adorno ve Horkheimer sinema endüstrisi yöneticilerinin ideolojisini; ticaret, alışveriş olarak değerlendirilmiştir. Kültür endüstrisinin gücü yaratılan ihtiyaçlarla olan birliğinden ileri gelmiştir. Yani kültür endüstrisinin güçlü olabilmesi için tüketicisinde devamlı ihtiyaç duyuluyor hissi uyandırması gerekmiştir. Eğlence geç kapitalizm koşullarında çalışmanın uzatılması olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda sinema ya da televizyon da aslında çalışmanın birer uzantısı rolünü üstlenmiştir (Horkheimer ve Adorno; 1996b: 26-27).

Herkese hitap edip hiç kimsenin dışarı çıkmaması için uğraşan sistem, aynı malı farklı biçimlerle ve farklı fiyatlarla insanlara pazarlama yoluna gitmiştir. Hâlbuki hiçbir şey farklı değildir. Mesela sinemaya giden izleyici, benzerini onlarca kez izlediği filmi tekrar tekrar izlemektedir. Filmi seyretmeye başladığında, filmin nasıl biteceğini, kimin öldürülüp, kimin cezalandırılacağını veya kimin öldürüp, cezalandıracağını çok iyi bilmektedir. İnsanlar izledikleri film sonrasında sokağı, biraz önce izlediği filmin devamı gibi algılamaktadır. Film, filmin yapısı içinde tepki verme yeteneğini kaybetmiş seyirciye, düş kurma ve akıl yürütme fırsatı vermemekte, izleyiciyi tamamen pasifize etmektedir. Böylelikle film, seyircinin, filmi gerçekte var oluyormuş gibi algılamasını sağlamaktadır. Artık seyirci için gösterilenin gerçekten bir farkı kalmamıştır (Adorno; 2007: 55).

> Dünya kültür sanayinin süzgecinden geçirilerek yönetiliyor. Sokağı, biraz önce izlediği ve günlük algılar dünyasını olduğu gibi yansıtmak isteyen filmin devamı gibi algılayan sinema seyircisinin eski deneyimi film üretiminin genel kuralı haline gelmiştir. Film üretiminin, ampirik nesneleri iki katına çıkaran teknikleri yoğun ve eksiksiz hale geldikçe, seyirciyi, filmde tanıyıp izlediklerinin dış dünyanın kesintisiz devamı olduğu yanılgısına düşürmesi bugün o kadar kolay olmaktadır. Sesli film üretiminin birdenbire başlamasından bu yana mekanik çoğaltım tamamen bu amaca hizmet eder duruma gelmiştir. Eğilim, yaşamın artık sesli filmden farklı olmaması yönündedir

Günümüzde bir izleyici izlediği filmden çıktıktan sonra, dünyayı filmin devamı gibi görmektedir, çünkü sesli film, perdede gösterilenlerle gerçekliği özdeşleştirmek için seyirciyi eğitmektedir. Böylelikle perdede izlenen ile gerçek yaşam birbirine girmiştir. Bu noktada da sesli filmin önemli bir rolü olmuştur. Adorno "sinema"yı, *Minima Moralia* adlı çalışmasında kültür endüstrisinin en vahşi aracı olarak görmüştür. Sinema, artık popüler sanat olarak

nitelendirilmektedir ya da kırmızı başlıklı kız hikayesindeki büyükanne kılığına girmiş “kurt” olarak betimlenmiştir. Artık sinema sanat olmaya ne kadar özenirse, o kadar sahte olmaktadır. Filmler kitle zevkini yansıtıyor gibi görünseler de, aslında yapılan şey, kitleye bin türlü hileyle yutturulan şeyleri devam ettirmektir. Çünkü sinema egemen ideolojinin emrine girmiştir.

Adorno ve Horkheimer’e göre çizgi filmlerin var olan sistem içinde önemli işlevleri olmuştur. Bir zamanlar çizgi filmler gerçekliğin karşısında hayal gücünü ya da fanteziyi temsil etmişlerdir. Ama yaşadıkları zaman dilimi içinde çizgi filmlerin işlevinin değiştiğini vurgulamışlardır. Artık çizgi filmler, teknolojik aklın hakikat üzerindeki zaferini onaylamakla meşgul olmuşlardır. Yakın bir zaman dilimine kadar çizgi filmlerin tutarlı bir konuları varken, çalışmalarını hazırladıkları dönemde çizgi filmlerin de işlevlerin tamamen değişmiştir. Adorno ve Horkheimer (1996b: 28 - 29) bu değişimi şöyle ifade etmişlerdir:

> Çizgi filmin ilk sahnesinde konuyla ilgili motif verilmektedir ki böylelikle filmin devamı sırasında yıkıcılık, tahrip bu motif üzerinde etkili olabilsin: Seyircinin onayı ile birlikte filmin kahramanı bir paçavra gibi oradan oraya savrulur. Böylece örgütlü eğlencenin niceliği örgütlü acımasızlığın niteliğine dönüşür. Sinema sanayinin kendi seçtiği sansürleri ve kafadarları sürgün avı şeklinde uzatılan kötülüğün süresini denetler. Güldürücülük, kucaklaşma manzarasına sözüm ona izin verebilecek olan isteği ortadan kaldırır ve hoşnutluk duygusunu pogrom[25] Gününe kaydırır. Duyuların yeni tempoya alıştırmanın yanı sıra çizgi filmler bir şey daha başarmaktadır: Tüm bireysel direnişleri hiç durmadan aşındırmanın, kırmanın bu toplumda yaşama koşulları olduğu bilgeliğini herkesin kafasına zorla sokmaktadır. Tıpkı gerçeklikteki talihsizlikler gibi Donald Duck da cartoon’da dayak yiyip durmaktadır ki böylelikle seyirciler kendi paylarına düşen dayağa alışsınlar**.**

Aslında görüldüğü üzere çizgi filmlerin var olan sistem açısından çok önemli ideolojik işlevleri vardır. Özellikle çocukların çizgi filmleri izledikleri düşünüldüğünde, var olan sistemin ideolojisi çizgi filmler sayesinde çocukların zihinlerine kazınmıştır. Bununla birlikte var olan toplumsal yapı içinde yaşamın koşulu olarak bireysel direnişin kırılmasını göstermişlerdir. Bu bağlamda çizgi filmlerdeki Donald Duck’un dayak yemesinin gerçek yaşamdaki bahtsızların dayak yemesiyle özdeşleştirmişler ve bunun gösterilmesiyle birlikte gerçek yaşamdaki

---

[25] Bir toplum içinde kültürel, dinsel veya etnik olarak farklılık gösteren bir gruba karşı girişilen şiddet ve yıldırma hareketi.

bahtsız insan topluluklarının var olan sisteme alışmasını sağladığını belirtmişlerdir (Horkheimer ve Adorno, 1996b: 29).

> Sinemanın karanlığı ev kadınına sığınacak bir yer sağlar, hem de kendisini bütünleştirmeye devam eden filmlere karşın, o burada gözlerden uzak birkaç saatini geçirebilir, tıpkı bir zamanlar konutlar ve iş çıkışı tatilleri mevcutken pencereden dışarıyı seyrettiği gibi. Büyük kentlerdeki işsizler sıcaklıkları ayarlanmış sinemalarda yazın serinler kışın da ısınırlar. Aksi takdirde mevcudun ölçüsüne göre bile şişirilmiş eğlence aygıtı insanların yaşamını insan onuruna yaraşır hale getiremez”

Metinde kültür endüstrisi insana satıl alabileceği konfor ve rahatlama sağlamıştır. Kültür endüstrisi tarafından tamamen emilmeye karşı, yine bu endüstrinin sağlamış olduğu olanaklarla birlikte, toplumsal anlamda geri plana itilmiş, dışlanmış grupların (ev kadınları, işsizler... vb.) endüstrinin olanaklarından yaralanarak dinlenme, ısınma ya da serinleme gibi o ana yönelik ihtiyaçlarını gidermeyi sağlamıştır. Yani sinemaya giden bu insanlar filmin içinde kaybolup gitmemişlerdir. Ama bununla birlikte, bu insanlar topluluğunun bir araya gelip bir direniş noktası oluşturmaları da bir şekilde engellenmiştir. Konfor ve zevkin parayla satın alınabilir olmasından ötürü geçici bir fiziksel rahatlama sağladığı görülmüştür.

Kültür endüstrisinin hegemonik düzeninde, herkese bedava veya zorlanmadan alacakları bir şeyler sunulmuştur. Artık ileri endüstriyel toplumda sinema, radyo ve televizyon için halktan 19. yüzyılda veya 20. yüzyıl başında olduğu gibi ücret alınmamaya başlanmıştır. Adorno ve Horkheimer’ın (1996b: 50) ifade ettikleri gibi:

> İnsan elli cent’e milyonlarca dolara mal olmuş bir filmi izlemekte, ardından dünyanın tüm zenginliklerinin bulunduğu ve revaç gördükçe bu zenginliği artıran bir sakızı on cent’e satın alabilmektedir. Kitlelerin hazinesi ülke içinde rezalete izin vermeden gıyaben ama genel oy vasıtasıyla meydana çıkarılmaktadır. Dünyanın en iyi orkestraları ki hiç de öyle değiller, evlere ücretsiz teslim edilmektedirler.

Kültür endüstrisinin sunduğu kitle iletişim araçları bireyler üzerinde toplumsal baskı mekanizmaları gibi davranmışlardır. Bu duruma en iyi örnek, Hitler’in propaganda aracı olarak radyoyu kullanmasını gösterebiliriz. Matbaanın Reform hareketlerine katkısını iyi bilen Naziler, radyoyu propaganda aracı olarak kullanarak, halk üzerinde etkili olmuşlardır. Toplumdışı olmanın en büyük ceza olduğunun, öteki olmanın yaşama şansını yok ettiğinin bilindiği toplumda, acı

çekmek, üşümek, sorunlu olmak, kabul etmemek... Kısaca normal olmamak toplumdışı olmak için yeterlidir.

Adorno ve Horkheimer'ın dikkat çektiği bir diğer nokta da, kültür endüstrisinin eğlence kurumuyla iç içe geçmiş olmasıdır. Eleştirel Teorisyenlerin kültür endüstrisi dedikleri ürünler "sinema, televizyon, radyo, popüler müzik, gazeteler, magazin dergileri... vb" eğlence endüstrisinin de ürünleri haline dönüşmüştür. Eğlence gösterilen veya görülen acıları unutturarak, insanları acizliğe sürüklemeye başlamıştır. Eğlence insanları düşünmekten aciz bırakıp, onların olup bitenleri sorgulamalarına karşı çıkmıştır. Bu sistemde iş ile eğlence birbirine benzemiştir. Çünkü ikisi de statükonun yanında yer almışlardır. Sonuçta kültür endüstrisi, liberal endüstriyel toplumların ürünü olarak görülmüştür. Bu durumu şüphesiz ki rastlantı olarak değerlendirmemek gerekmektedir. Çünkü kitle iletişim araçları bu toplumlarda oldukça etkin ve başarılı durumdadır. Dolayısıyla kültür endüstrisi kitle iletişim araçları sayesinde üretilip, dağıtılmaktadır. Ve içlerinde sanatsal olma niteliği taşıyan kitle iletişim araçları da bu özelliklerini yitirmişlerdir. Kültür tekellerinin birer parçası haline dönüşmüşlerdir. Sanat ve müzik ticarileşirken, insanlar hiçbir şeyi sorgulamamaktadırlar. Böylece ortada sanatsal nitelik kalmamış olur. Kültür endüstrisinde sanattan söz etmek çok zordur. Çünkü sanat değerlidir, oysa kültür endüstrisi sıradanı, değersizi, sorgulamayanı arar ve kitlelere empoze etmeye çalışır. Kültür endüstrisi yüksek kültür ile alt kültür ayrımını yok edip kendi kültürel barbarlığını kurmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HOLLYWOOD SİNEMASI: STEVEN SPIELBERG ÖRNEĞİ

1. SİNEMANIN METALAŞMASI: HOLLYWOOD VE İDEOLOJİ

Modern kitle iletişim araçlarından birisi olmakla birlikte yedinci sanat olan sinemanın emperyalizm ve modernleşme ile ilişkileri çok önemlidir. Çünkü sinema, bir icat olarak emperyalist ilişkilerin yeniden gözden geçirildiği ve düzenlendiği dönemde ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda bu dönemde modernleşmenin tüm hızıyla devam ettiği görülmektedir. 19. yüzyılın sonunda sanayileşme ve teknolojinin gelişimine paralel olarak makineleşme yoğunlaşmış, şehirleşme, iletişim ve ulaşım alanında büyük değişimler ortaya çıkmış, zamanı ve mekânı algılama ve yaşama pratiklerinin de değiştiği görülmüştür. Nesnel dünya ve geleneksel dünyadan kopan bireyin sorunları, daha fazla ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu dönem, modern dönemdir ve modern çağa özgü algılama ve anlamlandırma biçimleri ön plandadır.

Endüstrileşmenin yeni bir döneme girmesiyle birlikte, çalışanların çalışma süreleri azalmaya başlamıştır. Bununla birlikte gündelik yaşam içindeki boş zamanlar ise tam tersi yönde gelişmiş ve artmaya başlamıştır. Buna bağlı olarak onların oyalanacağı yeni icatlar ortaya atılmış ve insanlar bu icatları merak etmişlerdir. Öncelikle 1891 yılında Thomas Edison'un kinetoscop (kinetograph) buluşu ve 1893 yılında halka açık yerlerde gösterime başlamasıyla birlikte hareketli görüntünün kaydedilmesi ve sonrasında gösteriminin gerçekleşmesi sağlanmıştır. Ama Edison filmlerin geçici bir heves olduğuna inandığından filmleri perdeye yansıtan bir sistem gerçekleştirememiştir (Bordwell ve Thompson, 2008: 442). Lumiere Kardeşler'in icat ettiği "sinematograf" (cinematographe) ise 1895 yılında bulunmuştur. Bu icat sadece film çekmeye yarayan bir alet olarak değerlendirilmemelidir, hem kamera, hem gösterici hem de baskı makinesi olarak kullanılabilen bir icattır (Abisel, 2006: 31). 26 Aralık 1895 yılında Grand Cafe'de

başlayan sinemanın serüveni günümüze kadar gelmiş ve insanlık yaşadığı sürece de bundan sonra var olacak gibi gözükmektedir.

Terim olarak "sinematograf"; Yunanca "kinema" "devinim" ile "graphien" "yazmak" sözcüklerinden türetilmiş ve "devinimi yazma, devinimi yazan" anlamında kullanılmıştır. Sinematograf buluşunun en büyük özelliği devinimi (hareketi), yaşamı olduğu gibi yansıtabilmesidir. Bundan dolayı sinematograf ismi verilmiştir (Özön, 1990: 7). Zaten bu durum sinemanın en temel özelliğini oluşturmuştur. İnsan çevresinde gördüklerini ya da düşlediklerini devinim halindeyken kaydedebilmiş ve bunu yeniden üretebilmiştir. Özellikle kaydetme ve bunun bir perdeye yansıtılarak izlenmesi, insanların yoğun bir şekilde sinemalara akın etmesine yol açmıştır. Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen (2010: 19) *Filmlerle Sosyoloji* adlı çalışmasında 19. yüzyılın sonunda icat edilen iki makineden bahsetmiştir: sinematografi ve uçaklar. Her iki makinenin ortak özelliklerini ise hareket olarak değerlendirmiştir. Her iki teknoloji de faklı mekânlar arasında hareketi mümkün kılmıştır. Uçak insanın en önemli ve en eski rüyalarından birisi olan kanat takıp uçmayı sağlarken; sinematograf, gerçek yaşamı olabildiğince gerçekçi bir biçimde kaydedip, yansıtabilmiştir. Ama bir rüya olarak görülen uçma gerçekleşmekle birlikte onun yerini sinema almış ve gündelik yaşamdan kaçmayı sağlayan ve gün geçtikçe insanları yeni rüyalara daldıracak bir kaynağa dönüşmüştür. Bundan dolayı sinema özellikle de Hollywood bir rüya fabrikası olarak nitelendirilmiştir. Aynı rüyada olduğu gibi sinemada da bedensel anlamda hareketsiz kalma söz konusuyken duygusal ve görsel anlamda bir hareketlilik söz konusudur. İşte sinemaya ait en can alıcı deneyim bu noktada ortaya çıkmıştır. Çünkü sinema, film izlemeye gelen insanları bambaşka bir yapıya büründürmeyi başarmıştır. Artık insanın kendisinden ayrılıp, başkası olması mümkün hale gelmiştir. Sadece bununla da sınırlı değildir. Mekânsal anlamda da insanın özgürlük alanını genişletmiştir. İnsanın o anda bulunduğu yerde göçebe gibi olmasını sağlamıştır. Sonuç olarak sinema, insana bambaşka bir dünyanın kapılarını aralamıştır. Yani sinema "sanal olanın, gelecek bir toplumun göstergesi olabilir. Bu nedenle de toplumsal gerçeklik kimi zaman sinemanın sanallığının bir ürünü gibi görünebilir, sinemanın gerçekliği değil de gerçekliğin sinemayı yansıttığına dair tekinsiz bir izlenim yaratır" (Diken ve Laustsen, 2009: 20) şeklinde yorumlanmıştır.

Biraz daha teknik konulara girdiğimizde ilk olarak sinemanın ham maddesi olan filmden bahsetmek gerekmektedir. Film; fizik, kimya, optik ve mekanik alanlardaki deneyimlerle buluşların ortak bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Film özünde fotoğrafik, hareket içeren ve akış halindeki görüntülerin yansıtılmasına yarayan, bilim adamları ve teknisyenler tarafından yaratılan, Benjamin'in deyimiyle, teknik yolla yeniden üretim aracıdır. Filmin icadından hemen sonra, gramofon ve radyoda da olduğu gibi, ekonomik açıdan değerlendirilmesi devreye girmiştir. "Serbest girişimci bir sistem" olarak batı kapitalizminde filmin gelişim süreci "kar güdüsü"ne sıkı sıkıya bağlıdır. Kar güdüsü işin içine girdiğinde, filmin "ticari" olarak değerlendirilmesi söz konusu olmuştur. Sonuçta film, üretim ve para karşılığında tüketim sürecinden geçer. Bu açıdan bakıldığında filmin aldığı meta karakteri, daha sinema doğma ve gelişme aşamasındayken belirlenmiştir.

Film üretim teknolojisi, filmin mekanik yönden yeniden üretimini olanaklı kılarken, film tarafından doyurulması gereken gereksinimler sunulurken, kitlesel anlamda kar elde etmenin koşulları da yaratılmış olur. Filmsel üretim tarzı, genel kapitalist üretim tarzının tipik özelliklerini taşımaktadır. Tüketim koşulları da genel kapitalist tüketim koşullarıyla örtüşmektedir. Ama kapitalist ekonomik tarzın genel koşulları içinde, film metasının ekonomik anlamda değerlendirilişi, filmin zihinsel ve maddi olmayan bir tüketim malı olması özelliğine dayanan biçimler göstermektedir. Yüksek kapitalist çağın üretim tarzında, kullanım ve değişim değerinin çelişkili bir bütünü oluşturan her meta gibi film metası da, hem son planda tüketiciler tarafından kullanılmış hem de üretici için mübadele değeri taşmıştır. Üretimin genişliği, filmin biçimi ve içeriği bir yandan üretimin meta karakteri, öte yandan da ekonomik, sosyal ve psikolojik etmenlerce belirlenen talep tarafından koşullanmaktadır. Mümkün olan en büyük ekonomik amaçlara uygunluk, filmsel meta sadece mübadele değeri olarak algılanıp, kullanım değerine yeterince önem verilmediğinde tüketicinin çıkarı ile çelişebilir. Film sektörü çok kısa bir zaman diliminde, otaya çıkışından önce geliştirilen tüm kapitalist girişim biçimlerinden (özel, bireysel girişimcilikten, modern tröst biçiminde örgütlenmiş tekelci yapılanmaya dek) geçmiştir. Zahit Atam filmi, 20. yüzyılın başlarından itibaren endüstride uygulanan iktisadi kurallara uygun olarak üretilmesi, pazarlanması ve dağıtılması gerekli olan bir üründen başka bir şey olarak görmemek gerektiğini belirtmiştir. Hatta artık günümüzde istenildiğinde çok

sayıda film, kısa bir süre içinde ve olabildiğince düşük bir maliyetle imal edilebilmektedir (2002: 46).

Pahalı yıldız oyuncularla, 35 mm. olarak çevirmenin gerektiği, pelikülün özel sektör tarafından yapıldığı ve banyo edildiği, vb. bugünkü kapitalist üretim sisteminde olmasa da bundan bir kaç yıl öncesine kadar film, yapımı pahalı bir mal konumunda olmuştur. Zaten film endüstrisinin yapısını da belirleyen, filmin bir mal gibi alınıp, satılabilme özelliğidir. Bugünkü sistemde, meta-filmin üzerine binen ekonomik baskıyı anlamak için filmlerin çoğunun nasıl ortaya çıktığını bilmek gerekmektedir.

Öncelikle elinde film projesi olan yönetmen, önce bir yapımcı bulup, anlaşmalıdır. Günümüzde bu durum, yapımcının projesine uygun yönetmen bulması şeklinde yapılmaya başlanmıştır. Yapımcı filmin yapımı için gerekli sermayeyi, ya da mali garantileri toparlamaya çalışır ve genellikle bunda başarılı olur. Yapımcıya destek veren sermayedarlar; bankalar, çeşitli özel şirketler, medya tekellerinin sahipleri, devletin sinemayla uğraşan kısmı ya da sinemayı uluslararası anlamda destekleyen kuruluşlar (Euroimages) olabilmektedir. Film çekimi yapıldıktan ve montaj işlemleri tamamlandıktan sonra işin en önemli kısmına geçilmiştir: Dağıtım. Dağıtım, gücün merkezi olarak da nitelenmektedir, çünkü dağıtım olmadan filmin izleyicisiyle buluşması mümkün olamaz. Buna bağlı olarak da günümüzde dağıtım şirketlerinin önemi oldukça fazladır. Yönetmenler çekmiş oldukları filmleri, dağıtılmasıyla gösterim yapabilirler. Dağıtımcının rolü, para koymanın dışında, filimin kamuya tanıtılmasını sağlamak ve filmi, gösterimim yapılmak üzere sinema işletmecilerine dağıtmaktır. Zaten dağıtımcı, çoğu zaman büyük bir sinema salonu zincirlerinin de sahibidir. İyi bir dağıtım olmadan filmin izleyici ile buluşması tam anlamıyla gerçekleşemez. Yani esas iş, kültürel veya sanatsal nesnelerin (film, kitap, kaset... vb.) yayımında veya dağıtımında yatmaktadır.

Bugün de dahil olmak üzere bu işler dağıtımcı tekellerin ellerindedir. David Bordwell ve Kristin Thompson (2008: 34) *Film Sanatı* adlı çalışmalarında altı Hollywood yapım şirketinin aynı zamanda dünyanın en büyük dağıtımcıları da olduğunu belirtmiştir. Böylelikle her alanda olduğu gibi bu alanda da bir tekelleşme söz konusu olmuştur. Bu isimler şunlardır: Warner Bros, Paramount, Walt

Disney/Buena Vista, Sony/Columbia, Twentieth Century Fox ve Universal. Bu yapım ve dağıtım şirketleri dünyanın her yerindeki sinema izleyicisine hem anaakım eğlenceyi hem de egemen ideolojiyi sağlamaktadır. Bu güçlü ekonomik baskı sonucu, kendilerini tek mümkün diye kabul ettirmişler ve buna bağlı olarak da belli bir tip filmin (35 mm. renkli, starların yer aldığı, öykülü, klasik... vb) dışında filmin çekilmemesini istemişlerdir. Buradan da anlaşılacağı gibi film bir "meta"dır ve filmin üretiminden seyirciye ulaşımına kadar, bin bir türlü zorlukla karşılaşılır. Sonuçta dağıtımcı tarafından dağıtılmaya değer görülen filmler seyirci ile buluşur ve seyirci belli bir miktar para ödeyerek filmi izleyebilir. Bir filmin sanatsal anlamda en değerli olanının bile, bir meta olarak pazara sunulduğu noktasında kuşku yoktur. Böylelikle ham bir film işlenmek üzere endüstriye sunulur ve sonuçta yapımcısına, dağıtımcısına, yönetmenine ve filmde görev alan diğer elemanlarına para olarak geri döner. Sonuçta sinema bir endüstri işidir. Sinemanın nasıl bir endüstriye dönüştüğü aşaması tarihsel anlamda aşağıda ele alınacaktır

1900'lerin başında sinema Amerika'da bir atraksiyon, İngiltere'de bir zanaat olarak gelişirken; batı kapitalizminin bir ürünü olarak ortaya çıkan sinemanın ilk olarak endüstrileştiği ve sinemaya uluslararası bir rol verildiği ülke Fransa'dır (Abisel, 2006: 42). Sinemanın önemli ölçüde endüstrileşmesi Charles Pathe ile başlamıştır.

Sinema ilk yıllarında henüz olgunlaşmamış bir endüstri olarak değerlendirilmiştir. Bu endüstriye sahip olmak isteyen Charles Pathe, bir kampanya başlatarak, tekelleşmek için gerekli sermayeyi bir şekilde elde etmiştir. Pathe, Vincennes'te filmlerin üretimini, dağıtımını ve gösterimini gerçekleştirmek üzere büyük bir stüdyo kurmuştur. Bu durum I. Dünya Savaşı yıllarına kadar, Dünya sinema sanayinin Fransa'nın kontrolü altında olmasını sağlamıştır.

Pathe, 1907 yılında Dünya sinema sanayisini derinden sarsacak bir karar almış ve imal ettiği filmlerin kopyalarını satmayıp, dağıtacağını bildirmiştir. Bunun için Fransa, Belçika, Hollanda ve Kuzey Afrika'yı da içine alan beş büyük tekeli kurarak, yeni bir yol izlemeye başlamıştır. Böylelikle sinema Pathe'nin kurduğu sistem içinde üç kola ayrılmıştır: Sanayi olan film "yapımı", toptancılık olan "dağıtım" ve doğrudan doğruya seyirciyi hedef alan "perakendecilik" olarak da

sayabileceğimiz "gösterim". 1914 öncesinde Pathe, Amerika'daki tüm sinema endüstrisinin yaptığı dağıtımın iki katına yakın dağıtım gerçekleştirmiştir. Dünya sinema sanayisini Pathe kontrol etmektedir. Bu durum Avrupa'da başlayan I. Dünya Savaşı'na kadar sürmüştür. I. Dünya Savaşı sinema sanayisinin gelişimi için yepyeni bir çizgi çizmiştir.

I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte sinema, merkez değiştirmek zorunda kalmıştır. Artık yeni merkezi Amerika'dır. Öncelikle kısaca da olsa Amerikan sinema sanayisinin tarihsel gelişimine bakmak gerekmektedir.

Amerikan sinema sanayinin gelişimi Avrupa'dan farklı bir seyir izlemiştir. Amerikan Sineması'nın öncüleri ne bilim adamları, ne tiyatrocular ne de sanatçılardır. Amerikan Sineması'nın temellerini bambaşka alanlardan gelen ve sinemanın ticari imkânlarını başından beri hisseden kimi deneyimli kimi deneyimsiz "tüccarlar" atmıştır. Bu durumu genel anlamda Amerika'da sinemaya nasıl bakıldığının da göstergesi olarak değerlendirmek mümkündür.

Sinemanın tecimsel (ticari) amaçlarla kullanımı Amerika'da 1896 yılının başlarında oluşmuştur. Edison şirketinin geliştirdiği "kinetoscope" sistemiyle New York'ta gösterimler düzenlenmiştir. Kinetoscope seyircilerini, daha önce seyirci statüsüne bile girememiş kentli yoksullar, işçi sınıfı üyeleri, göçmenler ve kırsal kesimden kente göç etmiş olan yoksul kesimler oluşturmuştur. Yani sınıfsal anlamda alt tabakadan insanlar filmlere akın etmişlerdir. Seyirci sayısının gün geçtikçe artması, film yapım tekniklerinin gelişmesine ve birçok yeni şirketin bu alanla ilgilenmesine yol açmıştır. 1902 yılında Thomas-Tolly film gösterimi için ilk salonu açarken, 1908 yılına gelindiğinde Amerika'da beş binin üzerinde adına "nickelodeon" denen gösterim merkezleri açılmıştır. Amerika'daki rekabetçi kapitalizmin tekelci kapitalizme doğru ilerlediği bu dönemde, sinema şirketleri de tröstleşmeye başlamıştır. 1908 yılında başta Edison ve Vitagraph şirketleri olmak üzere 9 şirket birleşmiş ve "Motion Pictures Company" adını almıştır. Birleşme ile birlikte, patentler de birleşmiş, iç rekabet engellenmiş, her şirket yapımcı belgesine sahip olmuş, tekele alınan yapımcılar ve dağıtımcıların faaliyetleri engellenmiştir. Daha sonra "Motion Pictures", "Kodak" ham film şirketi ile anlaşarak "Kodak"'ın ürettiği ham filmlerin yalnızca tekele üye şirketlere satılması karalaştırılmıştır.

Yapım işini bağlayan tekel, dağıtım ve gösterim işini de ele geçirmek suretiyle egemenliğini pekiştirmiştir. Bununla beraber, sinema salonları da tekele her hafta 2'şer dolarlık vergi ödemek zorunda kalmıştır. Tekelin imal ettiği filmlerin dışında bağımsız yapımcıların filmlerini göstermeye kalkan sinema salonu sahipleri boykot edilmekle kalmayıp, cihazlarına da haciz konmuştur. 1914 yılına gelindiğinde "Motion Pictures Company" kendi dağıtım şirketini kurmak zorunda kalmıştır: "General Film Corporation". Çünkü bağımsız yapımcılar tüm engellemelere rağmen varlıklarını sürdürmekte ve farklı yapımların gösterimi devam etmektedir. 1917 yılından itibaren 58 dağıtım şirketinden 57'si General Film Corporation'un eline geçmiştir. Bu uygulamalara devlet de göz yumarak, bir anlamda destek vermiştir (Özellikle Roosvelt'in Ulusal Kalkınma İdaresi'nden verdiği destek çok önemlidir. Tekele karşı çıkan bağımsız yapımcılar, Avrupa Sinema'sını örnek alarak, daha kaliteli ve kişisel bir yapım siyaseti uygulamaya çalışmışlardır. Sinemanın yavaş yavaş standartlaşmaya başladığı bir dönemde standartlaşmadan uzak durmayı tercih etmişlerdir. Artık herkes için sinemanın dünya çapında bir pazar oluşturduğu ve etkin bir ideolojik araç olabileceği gerçeği açığa çıkmıştır. Bunlardan dolayı Wall Street bankaları ve devlet, sinema alanına el uzatarak sinemanın Amerika'da en önemli üçüncü sanayi kolu (makine ve gıda sanayiinden sonra) haline gelmesinde önemli rol oynamışlardır. Böylelikle sinema, yalnızca yoksul ve aşağı sınıflara mensup insanların eğlence mekanı olmaktan çıkmış, orta sınıf ve satın alma gücü yüksek tabakadan insanların da eğlenebildikleri bir eğlence merkezi haline dönüşmüştür (Arca ve Boz, 1974-1975: 105-107).

Hollywood'a doğru yavaş yavaş adımlar atılmaktadır. Hollywood'u ilk değerlendiren yapımcı 1908 yılında William N. Selig olmuştur. Selig, Chicago'da Alexander Dumas'tan uyarladığı "Monte Kristo Kontu" adlı filmi çekerken hava şartlarının kötü gitmesinden dolayı mekân değiştirmek zorunda kalmış ve kameramanını mekân bakması için Califonia'ya göndermiştir. Sonuçta film Hollywood'da tamamlanmış ve Selig buraya yerleşme kararı almıştır. Selig'ten sonra Bison yapım şirketi Hollywood'a göç etmiş ve burada 1909'dan 1910 yılına kadar 185 kısa western çekmiştir. Daha sonra ise Griffith Hollywood'a yerleşmiş ve çekim platoları kurulmaya başlanmıştır. Koray Arca ve Yorgo Boz (1974-1975: 105) Hollywood'un nasıl ortaya çıktığına şöyle değinmişlerdir:

> Sinemayı patente bağlı bir buluş olarak kabul ettirmeye çalışan 'patentçi' şirketlerle, 'korsan' yapımcılar arasında amansız bir mücadele baş gösterdi. Bu mücadele kanlı çatışmalara kadar vardı. Stüdyolarda film çekenleri silahlı koruyucular bekliyor, film laboratuarlarına sabotajlar yapılıyordu. Yanı sıra mahkemeler de bu mücadeleye el atmak zorunda kalıyordu. Kiralık katillerden ve mahkeme cezalarından kurtulmak gerektiğinde Meksika'ya kaçabilmek için, bazı 'korsan' yapımcılar Los Angeles'a taşındılar. Böylece, güneşli California Kıyılarındaki dikenli defne koruları (holly woods) yerlerini film stüdyolarına bırakacak ve Hollywood'un temeli atılmış olacaktı (1911).

Hollywood ile ilgili başvurulması gereken bir diğer önemli isim ise *Hollywood Sineması* adlı kitabın yazarı Metin Gönen'dir. Gönen'e göre Hollywood denildiğinde aklımıza gelmesi gereken ilk şey Amerikan Sineması, hemen ardından gelen ikinci şey ise, büyük yapım şirketleridir. Hollywood büyük yapım şirketlerinin bulunduğu coğrafi bir bölgeyi nitelemek için kullanılmıştır. 1910-1915 yılları arasında yapım stüdyolarının büyük bir bölümü merkez bürolarını New York'tan California'ya taşımışlardır. Hollywood hem ekonomik –ki bu Amerikan Sineması için en önemli kriterdir- hem de teknik açıdan en elverişli yer olarak seçilmiştir. Çünkü Hollywood film endüstrisinin ihtiyacı olan geniş alanlara sahip olmakla birlikte, sendikaların California'da olmaması ve işgücünün New York'a göre çok daha uygun olması Hollywood'u bir cazibe merkezi haline getirmiştir. Teknik anlamda ise, kışın bile bol güneş alan ve stüdyo dışındaki çekimlere olanak sağlayan bir yapıda olması etkili olmuştur. Çok kısa bir zaman dilimi içinde Hollywood sinemacı akınına uğramış ve Cristian-Marc Bosseno'nun deyimiyle sinemacıların Kâbe'si olmuştur (Akt. Metin Gönen, 2007: 15-16).

I. Dünya Savaşı öncesi Amerikan Sineması gerekli atılımı yapmak için tüm şartları oluşturmuştur. 1914 öncesi çekilen filmlerin büyük çoğunluğu gün ışığındaki setler yerine, platolarda ve iç mekânlarda çekilmiş, filmler genelde bir makara ve on dakika ile sınırlandırılmak zorunda bırakılmıştır. Yüzyılın ilk yıllarında film yapımı kurallarının tümü yerleşmiştir. Bu kurallara bakıldığında; oyuncular bir sahne oyunundaki gibi gelmek ve ayrılmak zorunda kalmışlar ve sözcüklerin olmaması nedeniyle abartılı bir oyunculuk sergilemeleri gerekmiştir. Onların aynı zamanda boy çekimi ile görüntülenmeleri zorunlu hale gelmiştir. Çünkü yapımcılar, insanların tüm bir insanı izlemek için sinemaya geldiklerini ve yarım bir insanı izlemek kimseye zevk vermeyebileceğini düşünmüşlerdir.

I.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla beraber Amerikan Sineması için altın çağ da başlamıştır. Amerikan Sineması'nın başarılı olma nedenini Amerikalı sinema yazarı James Monaco şöyle değerlendirmiştir (2002: 232):

> Amerikan şirketlerinin uluslar arası egemenliğini sağlayan yalnızca 1. Dünya Savaşı'nın neden olduğu yıkım ve İtalya ile Almanya'da iktidara faşist hükümetlerin gelmesi değildi. Belki de daha önemlisi, Amerikan üretim sisteminin endüstriyel özellikleriydi. Avrupa'da başlangıçta sanat olarak sinema anlayışı ortaya çıkmış ve iş olarak sinema anlayışıyla bir arada gelişmiştir. Fransa'daki film d'arte (sanat filmi) hareketi 1908 tarihinde ortaya çıkmıştı. Bunu hemen film d'arte italiana (İtalyan sanat filmi) izledi... Ancak Amerika'da 'sinema' açık ve basitçe 'Movie' dia. İlk yapım şirketleri bile -özellikle Biograph ve Vitagraph- stüdyolarını bir sanat yaratımından çok mal üretiminin yapıldığı fabrikalar olarak gördüler.

Tüm bunlarla beraber bazı yapımcılar, filmlerini daha kolay işletebilmek için dağıtım şirketleri ve sinema salonlarını satın almışlardır. Dağıtım şirketleri artık aracı bir kurum olmaktan çıkmış ve sinema salonları zincirlerinin kurulmasında ve yeni yapımlara yönlenilmesinde önemli roller oynamıştır. Sinema salonu sahipleri ise, sürekli film alabilmek için, yapım ve dağıtım şirketleriyle ortaklık kurma yoluna başvurmuşlardır. Böylelikle ortaya yepyeni bir kuşak çıkmıştır: Fox, Zukor, Laemmle, Goldwyn, Lasky... gibi tüccarlar. Artık yavaş yavaş yapım şartları da değişmeye başlamış, maliyetler artmıştır. Sinema tarihçisi Giovanni Scagnamillo 1910'lu yıllarda değişen şartlar konusunda şunları belirtmiştir (1997: 28):

> Yapım şartları değişiyor: kısa film yerini uzun konulu filme terk ediyor, stüdyoların teknik donanımı yenileniyor ve maliyetler hızla artıyor. Eskiden 500 ile 1000 dolar ile çekilebilen filmler artık 12.000 ile 20.000 dolar ile çekiliyor. Bir zamanlar 62,50 dolara yazılan senaryolar 10.000 doları buluyor ve uzun süre adsız kalan başrol oyuncularının haftalığı 200 dolardan 2.000 dolara fırlıyor. Maliyetler artıyor fakat orantılı şekilde gelirler ve kârlar da artıyor ve Amerikan Sineması dış pazarlarını büyütüyor.

İç pazardaki maliyet artışlarına rağmen dış pazara iyice hakim olunmuştur. 1910'lu yılların sonuna gelindiğinde tüm Kuzey ve Güney Amerika'daki salonlarda Amerikan filmleri gösterilirken, Avrupa'daki sinema salonlarının %90'ı Amerikan yapımlarını göstermeye başlamıştır. Endüstri kendi şartlarını yavaş yavaş oluşturmaya başlamıştır. Amerikan sinema endüstrisi 10 yıl gibi kısa bir süre içinde, hiçbir ayrıntıyı atlamadan, kurulmuş ve gelecek için de yerini sağlamlaştırmıştır.

Mesela 1913 yılında Broadway'de 3.000 kişilik bir sinema salonu açılmış, 1916 yılında Amerika'da toplam 21.000 sinema salonu kapılarını seyirciye açmıştır. Sektör hızla büyümüş ve dünya üzerindeki Egemenliğini de artmıştır. 1920'li yıllarda normal bir Amerikan filminin maliyeti, 40.000 ile 80.000 dolar arasında gidip gelmiş, eğer film gösterişli bir yapım ise bu rakamlar, 100.000 ile 200.000 dolar arasında değişmiştir. 1920 yılında senaryo ücretleri 10.000 ile 25.000 dolar, yönetmenin film başına almış olduğu para, 20.000 ile 25.000 dolar, yıldız oyuncuların film başına almış oldukları ortalama miktar ise, 100.000 dolar civarın olmuştur (Scagnamillo, 1999: 29).

Hollywood şirketleri 1922 yılında başkanlığını Will Hays'ın yaptığı "Motion Pictures Producers and Distrubutors of America" (Amerikan Dağıtımcılar ve Yapımcılar Birliği) kurumuyla beraber oto sansür ve Hays Yasası devreye girmiştir. Böylelikle film denetimi tamamıyla kontrol altına alınmıştır. Her ne kadar resmi anlamda bir sansür söz konusu olmamışsa da, resmi sansürün olmasını engellemek amacıyla ve filmlerin nasıl olması gerektiği konusunda yol göstericiliği yapılmıştır (Monaco, 2002: 265). Bu kurum, ahlaki denetimin yanı sıra, sinemada işçi- işveren ilişkilerini de düzenlemiş, kaliteli yabancı filmlerin yalnızca dördüncü sınıf sinema salonlarında gösterimine izin vermiş, özel mülkiyet ve hukuk ilkelerinden olumsuz anlamda bahsedilmesini engellemiş, uluslararası pazarın rencide olmaması için ne gerekiyorsa yapılmış, özellikle müttefik ülkelerin hassasiyetleri göz önünde bulundurulmuş, filmlerin mutlu sonla bitirilmesi (sistemin yarattığı olumsuzlukları göstermemek için), kötülerin mutlaka cezalandırılması sağlanmıştır. Yani tam anlamıyla bir hüküm sürülmüş ama kimseye zorla bir şey yapılmamıştır. Bunun yerine kendi kendini kontrol etme sistemi denenmiştir. Endüstri Hays'ın belirtmiş olduğu şu tutumu sergilemek zorunda kalmıştır; "Filmlerimiz o kadar kaliteli olmalıdır ki, aklı başında hiç kimse sansür uygulama ihtiyacı duymasın" (Maltby, 2003: 279).

Kurumun temel ilkesi, toplumsal değerlerin, ekonomik çıkarların üstünde tutulmasını sağlamak olmuştur. Bu durumu sinemanın gelişiminin yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda ideolojik gereksinimlerce de yönlendirildiğinin göstergesi olarak değerlendirmek doğru olacaktır. Hays yasasında yer alan bazı maddeler bunun açık göstergesi olmuştur. Maddelerden bazıları, beyazların köle

olarak gösterilmesi, ırk karışımı (beyaz ve siyah ırklar arasında cinsel ilişkiler veya evlilikler), din adamlarıyla alay etme... gibi konular endüstrinin kullanmayacağı konular arasındadır.

Eğlence sanayi kurma çabasında olan Hollywood, sinemayı tüm toplumlar için eğlence aracı olarak göstermeye çalışmıştır. Sinema, dinsel bir ayin veya ritüelden farklı olarak bir çeşit performans biçimi olarak görülmüştür. Bu arada Hollywood filmleri "tür" (polisiye, western, güldürü...) sınıflandırmasına bağlayarak, filmlere etiketler yapıştırmıştır. Böylelikle koşullandırılabilen seyirci talebini de yaratılmıştır. Bu durum seyirciyi denetleyebilme ve yönlendirme noktasında kolaylık sağlamıştır. Tür filmleri içinde westernler önemli bir yere sahiptir. Başta western olmak üzere diğer birçok türle Amerikan Sineması, Amerikan tarihini (Bir Ulusun Doğuşu - 1915), mitoslarını (Altına Hücum - 1925), değerlerini ustaca ve son derece bilinçli şekilde eski kıtaya (Avrupa) ve üçüncü dünya ülkelerine yayabilmiş ve pazarlayabilmiştir. Artık sinemanın merkezi Hollywood'dur ve kendisine önceleri rakip olabilen Avrupa Sineması'nın değerli oyuncularını ve yönetmenlerini Hollywood'a doğru çekmeye başlamıştır. Yönetmenlerden Ernst Lubitsch, Fredirich W. Murnau, Fritz Lang, Mauritz Stiller oyunculardan; Greta Gabro, Condrad Veidt... gibi daha birçok oyuncu ve yönetmen Hollywood'a göç etmiştir. Kimisi tutunabilirken (Greta Garbo), kimisi de tekrar eski kıtaya dönmüştür (Stiller) (Monaco, 2002: 234).

Endüstrinin bir kaç kez değişime uğraması gibi, 1920'lerin sonlarına doğru ürünün kendisi de değişime uğramıştır. O zamana kadar filmler (sinema salonunda bir çeşit müzik çalınsa da) sessiz ve hemen hemen idealist bir kapitalist ürün görünümündedir, çünkü sonsuza dek çoğaltılabilmekte ve tüm dünya pazarına sunulabilmektedir. Sessiz film daha çok hareketlere dayandığından evrensel bir dili kullanmaktadır. Chaplin'in, Mack Sennett'in, Buster Keaton'un filmleri dünyanın bütün bölümlerinden her türlü izleyiciye hitap edebilmiştir. 1927 yılıyla birlikte görüntüye sesin eklenmesi gerçekleşmiş ve artık sinema yeni döneme doğru evrilmeye başlamıştır.

1.1. FİLM–META İLİŞKİSİ VE HOLLYWOOD

Film nedir sorusu sinema tarihi içinde sıkça sorulan sorulardan birisidir. Bu soruya sinema tarihçileri ya da kuramcıları çeşitli biçimlerde yanıtlar vermişlerdir. Bu cevaplardan en önemlisi, bir tarafıyla verili ekonomik ilişkiler içindeki bir ürün olarak ele alınmasıdır; filmin üretimi için emek gerekmektedir emeği sonuncunda da emeğin karşılığı olarak para gerekmektedir, bu durum gerek endüstri içindeki film yapımcıları gerekse de bağımsız yapımcılar için değişmemektedir. Her ikisi için de aynıdır. Bunun için de bir film yapımında belirli sayıda kişi bir araya gelmelidir. Bu noktada set içindeki en küçük işi yapan da en büyük sorumluluğa sahip olan kişi olarak yönetmen de set içinde işçi konumundadır (Comolli ve Narboni, 2009: 99). Film çekilip, montajlanıp, piyasaya sürülmeye hazır hale geldiğinde bir mala dönüşmüştür. Bu malın biletlerinin satışı ve çeşitli anlaşmalarla birlikte değişim değeri ortaya çıkmaya başlamıştır. Bütün bunlar içinde yaşanılan ekonomik sistemin kuralları tarafından belirlenmiştir. Özellikle kapitalist ekonomik sistemlerde bunu pazar belirlemiştir. Bununla birlikte film içinde bulunulan sistemin maddi ürünü olması sebebiyle ideolojik bir karakter de taşımıştır.

Roy Armes film endüstrisinin yapısını belirleyen şeyin filmin bir meta olarak alınıp satılma özelliğinden kaynaklandığını belirtmiştir. Filmin yapımındaki en masraflı kısım, "master" negatifin ve ilk baskının yapım aşamasındadır. İlk baskıdan sonrası yapımcı için çok daha kolaydır. Çünkü bir daha ilk baskıdaki bir işlem olmayacaktır. Daha önce de belirtildiği gibi mekanik yeniden üretim söz konusudur. Armes bunu bir arabanın araştırma geliştirme maliyetiyle üretim maliyeti arasındaki ilişkiden farklı olarak nitelemiştir (Armes, 1997-1998: 77). Çünkü filmin yapım maliyeti milyonlarca dolar tutabilir ama kopyası için harcanan para maliyetinin yanında çok cüzi bir miktardır. İşte bu noktada filmin yeniden üretimi sonrasında, yeniden üretilen filmin sinemalara dağıtılmasıyla birlikte işin parasal kısmı devreye girmiştir. Piyasa için para demek kâr demektir.

Bu noktada film endüstrisi denen yapıyı açmak gerekmektedir. Film endüstrisi üç parçalı bir yapıya sahip olmuştur. Bunlar, yapım, dağıtım ve gösterim şeklinde ifade edilmiştir. Ama her ne kadar üç parçalı bir aşamadan oluşmuş olsa da her parça aynı oranda dengede değildir. Yapımcı ile dağıtımcı burada kilit noktadadır. Yapımcı risk sermayesini artırabilmek için filmin dağıtımını

garantilemelidir. Bunun için de filmin haklarını dağıtımcıya devretmek zorunda kalmıştır. Dağıtımcı da filmi gösterimi yapan kuruluşlara ya da kişilere kiralamaktadır. Böylece yapım, dağıtım ve gösterimden oluşan üçlü yapılanma içinde esas güç dağıtımcıya ait olmuştur. Buradan yola çıktığımızda günümüzün en önemli dağıtım şirketlerinin Amerika'nın elinde olduğu çok açıktır. Kaldı ki dağıtıcı firmanın Amerikalı olmasına da gerek kalmadan birçok Amerikan filmini birçok üçüncü dünya ülkesinde görmek mümkündür. Çünkü ister Üçüncü Dünya sermayesi olsun isterse de gelişmiş toplumların sermayesi olsun her ikisi de kârın nereden geldiğiyle ilgileneceğinden bir dağıtım şirketi kendi ülkesinde sadece Amerikan filmlerini gösterebilir. Yani Amerikan filmleri daha fazla kazandırdığı için kendi ülkesi tarafından yapılan filmlerin dağıtımını gerçekleştirmeyebilir. Sürekli olarak ithal filmlerin dağıtımını yapan ve bundan oldukça kâr eden bir dağıtımcı şirketin, izleyici beğenisindeki en ufak bir değişikliğe yol açabilecek ve kârını riske edebilecek bir yapımı (bu yapım isterse kendi ailesinin olsun) dağıtmasının mümkün olmayacağı son derece aşikârdır.

Film yapımcıları (parayı – sermayeyi ortaya koyanlar) aynı zamanda filmlerin de sahibidirler. Bundan dolayı hiç bir film yapımcısı, filmlerin üretimini ve dağıtımını belirleyen ekonomik ilişkileri değiştirmek isteme lüksüne sahip olmamıştır. İstese de bunu yapamaz, çünkü var olan ekonomik sistem içinde bunu yapabilmek mümkün değildir. Filmlerin biçimsel ve mesaj düzeyinde değişimleri sağlanabilirken, ekonomik ilişkiler bağlamında bir değişimden söz etmenin mümkünatı olmamıştır. Bu durumu Comolli ve Narboni (2010: 100) şöyle değerlendirmektedir;

> Filmin dağıtımı tekeller tarafından yapılmayabilir (ama bir başka tekelin film stoku kullanılır – Kodak). Her film ekonomik sistemin bir unsuru olduğu için aynı zamanda ideolojik sistemin de parçasıdır; 'sinema' ve 'sanat' ideolojik sistemin branşlarıdır. Kimse bundan kaçamaz: Bir bulmaca gibi hepsinin kendisine tahsis edilmiş yeri vardır. Sistem kendi doğasına kördür, buna karşın, aslında tam da bu yüzden, bütün parçalar bir araya geldiğinde ortaya oldukça net bir görüntü çıkar.

Aslında bir film bağımsız ve endüstrinin içinden gelmeyen bir yönetmen tarafından da çekilmiş olabilir ama film yapımında kullanılan film metasının kendisi endüstrinin bir parçasıdır. Sonuçta kullanılan film, tekele ait bir üründür. Bununla

birlikte Comolli ve Narboni'nin bahsettiği en önemli şey, var olan sistemde her filmin ekonomik sistemin içinde üretilmiş olduğundan, aynı zamanda içinde bulunulan ideolojik sistemin bir parçası olduğudur ve bundan kaçış yoktur.

Amerika'nın Birinci Dünya Savaşı'ndan günümüze kadar geçen süreçte film dağıtımı üzerindeki etkisi, Amerikan Hükümeti'nin 1917 yılından sonra başlatmış olduğu ve 1945 sonrası geliştirmiş olduğu "Kolonisiz Emperyalizm" olarak adlandırılan sistemin çok önemli bir parçasını oluşturmuştur (Magdoff, akt. Armes, 1997-1998: 85). 1900'lerin başında Amerika'da etkili olan Avrupalı dağıtım şirketlerinin etkileri 1914 sonrasında yavaş yavaş değişmeye başlamıştır. 1920'lerden itibaren ise Amerikan Sineması'nın önlemeyen yükselişinin devlet desteğiyle birlikte daha da arttığı görülmüştür. 1922 yılında Sinema Yapımcıları ve Dağıtımcıları Birliği (Motion Picture Producers and Disturbutors Association) ve onun devamı niteliğinde Amerikan Sinema İhracatı Birliği (Motion Picture Export Association of America) kurulmuştur. Böylelikle hem içte hem de dışta dağıtım şirketlerinin kontrolü Amerikalıların eline geçmeye başlamıştır. Artık 1920'leri başında Hollywood dünyanın en büyük ve en güçlü film üreticisi ve dağıtımcısı konumuna gelmiştir. 1920'lerde film yapımı için 200 milyon dolar yatırım yapılmaya başlanmış ve yılda 800'ün üzerinde film çekilmiştir. Sinema Endüstrisi yaklaşık olarak 1,5 milyar dolarlık bir yatırım kapasitesinin sahibi olmuştur. Böylelikle otomobil, konserve, sigara, demir-çelik üretimi gibi Amerikan endüstrisinin en önemli ve güçlü dallarıyla boy ölçüştürecek konuma gelmiştir. Paramount, Loew, Fox, Metro... gibi büyük yapım ve dağıtım şirketlerinin adları artık tüm dünyada konuşulmaya başlanmıştır. General Motors, Morgan, Rockefeller gibi büyük endüstri kolları ve bankalar da sinema sektörüne önemli ölçüde para yatırımında bulunmuşlardır (Boyacıoğlu, 1988: 48). Tüm bunlarla birlikte Hollywood zorlanmadan dünya sinema sanayisini ele geçirmiştir. Avrupa'daki gösterim sayısının %60'ı, Asya ve Latin Amerika ülkelerinde ise gösterilen filmlerin %80 - %90'ı Amerikan filmleridir. Sonuçta Hollywood önceliğini kendi iç pazarına veriyormuş gibi görünse de, Amerika dışındaki ülkelere dağıtımı yapılan filmlerin de tüm dünyada anlaşılabilir ve kolayca izlenebilir olmasına dikkat etmiştir. Böylelikle Hollywood sadece Amerika sınırları içinde kalan bir yapı olmaktan çıkmıştır. Bu durumun oluşumunda Hollywood'un estetik özelliklerinin büyük önemi vardır. Çünkü Hollywood, coğrafi

ve ekonomik bir anlam ifade etmekle birlikte, aynı zamanda bir estetiğe sahip olması açısından da son derece önemli bir konumdadır. Yani Hollywood denildiğinde aklımıza yalnızca coğrafi konum ya da işin ekonomik boyutu gelmemelidir bununla birlikte, belirli estetik kurallardan bahsetmek gerekmektedir. Bu estetik kurallar, hiç bir zaman seyircinin zekâsından çok şey bellememiştir. Bütün filmlerdeki diyaloglar ve eylemler herhangi bir politik mekanizma, sosyolojik jargon, felsefi kavramlar veya tarihi gerçeklerle ilgili bilgi sahibi olmayı gerektirmemektedir. Filmlerde bir bilgi gerekiyorsa, bu film tarafından verilen bilgidir, bu aynı zamanda insanın açıkça ortaya koymuş olduğu bilgisidir. Bunun dışındaki bilginin Hollywood filmleri için çok bir anlamı yoktur (Armes, 1997-1998: 78-79). İzleyici zevki için herhangi bir çabaya gerek kalmadan, filmden zevk alabilmektedir. Bütün bunlardan ötürü dünyanın neresine giderseniz gidin seyirci için bir Hollywood filmi, oldukça anlaşılır ve kolay tüketilir bir metadır.

Bu bağlamda Alain Badiou'nun Hollywood ile ilgili yapmış olduğu tespit son derece yerleşiktir; Hollywood sineması ne sanat tarihi içinde kronolojik olarak belirlenebilen bir ampirik dönemdir; ne de salt sinematografik bir tür, bir teknik ve ekonomik yapılanmadır. Hollywood sineması özünde; "bir sanatsal biçimlenme" sekansıdır (Baidou, akt. Gönen 2007:16). Hollywood sineması teleolojik bir gelişim sürecinin sonucu olmaktan çok, kökeni Antik Yunan'a dayanan Aristotelesçi tarzda mantıksal, kurgusal yapılanmanın sonucu oluşan bir estetiğe sahiptir (Gönen, 2008: 11). Yani modern çağın bir ürünü olarak doğan sinema sanatıyla dünyaya hükmeden Hollywood, yayılmacı bir sanatsal biçimlenme sergilemiş ve bu biçimlenmede Aristoteles'in Poetika adlı eserinin üzerine bina etmiş olduğu Klasik Anlatıya da diğer bir ifadeyle dramatik anlatı üzerinde temellendirmiştir. Hollywood sineması, Aristoteles'in Poetika'da belirlemiş olduğu biçimsel yapıya uygun olarak hikâye anlatımını, kurgusal eylemlerin mantıklı bir biçimde ard arda sıralanışını kişiliklerin ve türlerin klasik tiplemelerini yeniden ortaya çıkarmışlardır (Gönen, 2007: 18-19). Zaten Klasik Anlatı Sinema'sının diğer adı da Klasik Hollywood Sinema'sıdır.

Hollywood filmlerindeki tiplemeler ve tipleme yöntemi, sinemanın bir endüstri olarak görülmesine paralel bir biçimde sinemanın ekonomik ve ticari yanına dikkat çekmiştir. 1900'lerin başlarında sinemadaki standartlaşma, Ford fabrikalarındaki araba üretimine benzer biçimde zincirleme filmlerin ortaya

çıkmasına yol açmıştır. Büyük yapım şirketleri haftada iki film yapacak iş bölümü ve uzmanlaşma düzeyine gelmişlerdir. Metin Gönen 1917 yılında Paramount adlı şirketin bir yılda 120 tane film yaptığını belirterek sinema endüstrisinin 20. yüzyılın başlarındaki gelişimine dikkatleri çekmiştir (Gönen, 2007: 30).

Giovanni Scagnamillo *Amerikan Sineması* adlı çalışmasında Erich von Stroheim'in Amerikan Sinemasını bir sosis fabrikasına benzettiğini belirtmiş ve Amerikan Sineması'nın bir yapımcı ve marka sineması olduğuna dikkatleri çekmiştir. Scagnamillo'ya göre Amerikan Sineması, tam anlamıyla bir fabrikadır ve başlangıcından beri bir fabrika gibi işlemiştir. Bu fabrikanın çalışabilmesi, kâr elde edebilmesi ve Wall Street'deki bankaların alacaklarını ve faizlerini ödeyebilmesi için tam anlamıyla bir seri üretim mantığıyla çalışması gerekmiştir (Scagnamillo, 1994: 14).

Hollywood denildiğinde akla gelen bir diğer önemli konu da "yıldız" sisteminin varlığıdır. Zira yıldız oyunculardan bahsetmeksizin Hollywood'u düşünmek imkânsızdır. Yıldız oyuncular, sinemanın temel bir parçası olarak değil de, özellikle bilinçli bir şekilde yaratılan bir düşüncenin ürünü olarak var olabilmişlerdir. Starların en önemli özelliğinin, izleyicilerin dikkatlerini çekmesi yani izleyiciyi sinemaya çekip, onun bilet almasını sağlaması yani kısaca satması olarak değerlendirilmiştir. Hollywood sistemi kurulana dek film oyuncularının adları duyulmazken (hatta oyunculuk aşağılanıp, tehlikeli görülürken), yapımcılar gözlerine kestirdikleri bazı oyuncuları seyircilerin gözünde ilahlaştırmaya kadar götürmüşlerdir. Böylece stara bakarak film seçen bir kitle oluşmaya başlamıştır. Oyuncunun putlaştırılması hem tecimsel başarıyı getirmiş hem de seyirciye egemen ideoloji tarafından belirlenen düşünce, davranış ve yaşam örneğinin benimsetilmesinde kolaylık sağlamıştır. Yıldız oyuncuların ortaya nasıl çıktığını, sahne oyuncusu ile farkını ve halk üzerindeki etkilerine değinen Roy Armes (1975: 136) şunları belirtmektedir:

> Yıldız düşüncesinin büyük sırlarından biri, bir yıldızın hiçbir yeteneğe gereksinim duymaması gerçeğinden gelir, çünkü bu yıldız ile izleyici arasında büyük bir bağ kurar. Bir gün bir kız bir mağazada hizmet ediyor ya da bir stenocu olarak çalışıyor olabilir ve ertesinde yıldızlığa giden yolu açılabilir. Böyle olmasından dolayı mağazada tezgâhtar ya da bir stenocu olarak çalışan bir kız kendisinin gerçekleşmiş düşlerinin bir versiyonu ve övülen her insan

> haline gelerek yıldızlarla doğrudan bir şekilde ilişkiye geçebilir. Yıldızların niçin herhangi bir özel yeteneğe gereksinin duymadığının nedeni sinema oyunculuğunun doğasında yatar. Sahne üzerinde başarılı olmak için bir oyuncunun belirli bir oyunculuk yeteneğine gereksinimi vardır. Gerçek şu ki en büyük oyuncular üretilmeksizin doğarlar, bununla birlikte hiç kimse bir gecede Laurence Olivier olamaz. Sahne oyuncusu bazı tekniklere, eğitime, deneyime, hareket kabiliyetine, konuşma ve aksandaki ustalığa ihtiyaç duyar. Bundan dolayı en iyi çalışmalar bile, bir amatör olarak oyunculuk sanatını öğrenilmesi, repertuardaki oyunların çalışılması ve Hamlet ya da Leydi Macbeth gibi roller almadan önce küçük rollerde oynanması ile zirveye oldukça yavaş bir şekilde otururlar. Diğer taraftan sinemada eğitim gerekli değildir ve aslında bu bir handikap olabilir. Çekilen filmin tarzı ve kendi izleyicilerini etkileme biçiminden dolayı bir sinema oyuncusu oynamakla değil sadece var olmasıyla hatırlanır. Bu sinema oyuncularından perdede bir hayvan ya da çocuğu canlandırırken niçin her zaman korkulduğunun da nedenidir. Çocuklar ve hayvanlar çok nadir olarak bir yetişkinin yapabileceği doğallıkla kendiliğinden bir yeteneğe sahiptir ve onların sinemada elde ettikleri başarıda yansır.

Yıldız sistemi Hollywood sinemasının en önemli özelliğidir. Yani anlatılacak öykünün, pazarlanacak metanın, ya da egemen ideolojinin yaygınlaşmasının en önemli anlatım biçimi yıldız oyuncuların kullanılması şeklinde olmuştur. 1920'li yılların başında doğan sistem günümüzde endüstrinin en vazgeçilmez organları arasındadır. Bununla birlikte günümüz yapım, dağıtım ve gösterim koşullarına bağlı bir biçimde gelişmektedir. Yıldız oyuncular kullanılarak belli değer yargıları ve fikirler inşa edilmiş ve seyirciye sunulmuştur. Mesela bazı yıldızlar cinselliği, bazıları komikliği, bazıları cesareti simgelemektedir. Hollywood sineması yaratmış olduğu yıldızların ikonolojik özelliklerinden faydalanmıştır. Yıldız sisteminin en önemli özelliği satışının garanti olmasıdır. Aynı tür filmi gibidir. Tür filmlerinde de satış garantisi vardır. Doğal olarak Hollywood ilk günlerinden bu yana yıldız sistemine sıkı sıkıya bağlı olmuştur.

1.2. SİNEMA–İDEOLOJİ İLİŞKİSİ

Kitle iletişim ağının kurulması ve gün geçtikçe daha da geliştirilmesi, hatta günümüzde tüm dünyanın bir cebe girecek kadar küçülmesini de beraberinde getirmiştir. Özellikle iktidarlar ideolojik anlamda propagandalarını kendi ideolojik amaçlarını tiyatrodan, sinemaya, yazılı ve görsel iletişim araçlarından, yazınsal ürünlere varıncaya dek kullanmışlar, genişletmişlerdir ve hatta genişletmeye de

devam etmektedirler. Özellikle dijital teknolojinin gelişimiyle birlikte fotoğraftan, sinemaya; videodan, animasyona kadar birçok kitle iletişim aracı veya sanatsal ürün iktidarlarla muhalifler arasında farklı ideolojik amaçlar doğrultusunda kullanılmaya devam etmişlerdir (Kıraç, 2008: 59). Bu kitle iletişim araçları arasında sanatsal bir tür de olan sinema, ön plana çıkmaktadır.

Sinema ideoloji ilişkisinde siyasal çıkarlar son derece önemli bir yer edinmiştir. Çünkü filmler toplumsal gerçekliğin oluşturulmasında önemli rol oynamaktadırlar. Toplumsal gerçekliğin inşa edilmesine yer açan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine yönelik düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumların devamlılığını sağlayan çok geniş kültürel temsiller sisteminin bir parçası olarak değerlendirilmiştir. Buradan yola çıkıldığında sinemanın böyle anılması Marxist teorice benimsenen ideoloji kavramının genişletilmesini de zorunlu kılmıştır. Burada kavram, ezilenlerin kendilerini ezen sürece gönüllü katılımını sağlamaya, yani zor kullanmaya gerek bırakmayan ama bir yandan da tahakküme yönelik bir düşünce ve imgeler sistemi olarak tanımlanmıştır. Kellner ve Ryan'a (1997: 38) göre ideoloji,

> Toplumsal gerilimleri yatıştırmaya ve toplumsal güçlere, eşitsizliğe dayalı toplumsal düzene tehdit oluşturmalarına meydan vermeyecek şekilde karşılık vermeye yönelik bir çabadır. İdeoloji bu görevi tıpkı zihinsel temsillerin insan psişesini yönlendirdiği gibi, düşünce ve davranışları düzeni koruyacak şekilde yönlendiren ve uygun hareket şeklini belirleyen kültürel temsiller aracılığı ile yerine getirir.

Ryan ve Kellner ideolojiyi sadece basit bir tahakküm aracı olarak ele almamışlardır. Çünkü ideolojinin bastırılması halinde sistemi içten içe sonlandıracak, parçalayacak ve alt üst edecek olan güçlere bir karşı duruş olarak kavramayı daha uygun bulmuşlardır. İdeolojiye durulan gereksinimin temelinde de toplumda yolunda gitmeyen bir şeylerin varlığına işaret ettiğini ve tehdit sezinlemeyen bir toplumun ideolojik savunmalara gereksinim duymayacağının altını çizmişlerdir. "İdeoloji, başıboş bırakılmaları halinde, eşitsizliğe dayalı düzeni ters yüz edebilecek güçleri yatıştırmaya, yönlendirmeye ve yansızlaştırmaya çalışarak, bu güçlerin kudretine, yani yadsımak istediği şeyin kendisine kanıt oluşturur" (Ryan ve Kellner, 1997: 39). Bu sebeple adına muhafazakâr filmler dediğimiz filmler bile, önemli ölçüde eleştirel bir işleve sahip olmuşlardır. Tamamı için olmasa da geneli için böyle söylemek

gerekmektedir. Çünkü muhafazakâr filmler her ne kadar gelişme karşıtı ve egemenin egemenliğini perçinleyen bir biçimde olsalar da işaret etmiş oldukları şey, muhafazakâr tepkileri gerekli kılan güçlerin varlığı olduğundan Ryan ve Kellner tarafından oldukça önemsenmiştir. Bu bağlamda film ideolojisinin eşitsizliğe dayalı bir düzeni tehdit eden, bu düzeni yarıda bırakma ya da aksatma potansiyeli taşıyan yapısal gerilimlere tepki göstererek bir anlamda onları görünmez kılıp yok saymaya yeltenmişken, bununla birlikte onları sergilemek zorunluluğu da duymuştur. Bu sebeple ideoloji kavramını olumlu bir biçimde ele alan Ryan ve Kellner'e (1997: 39) göre Amerikan toplumu açısından ilerici anlamda bir değişime kaynak olabilecek bir yapıya sahip olacaklarını düşündükleri ideoloji kavramını oldukça önemsemişlerdir.

Sinema ile ilgilenen ve kendilerini muhalif ya da radikal olarak değerlendiren ya da öyle değerlendirilen birçok eleştirmene göre, Hollywood sinemasının en önemli işlevi; geleneksel değerleri ve egemen kurumları meşrulaştırarak egemen ideolojiyi sağlamlaştırmak, ya da egemen ideolojiyi aşılamak olarak değerlendirilmiştir. Özellikle bu kurumlar ve değerlere bakıldığında, bireycilik, kapitalizm, ataerkil yapı, ırkçılık... Vb. birçok noktanın altı çizilmiştir. Hollywood sineması tam anlamıyla ideolojik bir sinema olarak değerlendirilmektedir. Ama bu sinemadan çıkan bütün örneklerin öz itibariyle ideolojik olduğu söylenemez biçiminde değerlendirilmiştir (Ryan ve Kellner, 1997: 17-18).

Kolker'e göre sinema, ideolojinin en önemli taşıyıcılarından birisidir. Bu noktada özellikle Amerikan Sinemasını örnek olarak sunan Kolker, Amerikan Sineması'nın başından beri, kendisini gizlemeye, bir öykü anlatımından çok, gerçek bir hikâyeden bahsediyormuş imajı sunmaya ve buna bağlı olarak da öykü anlatımını gizlemeye, kendini sarmış olan siyasi, toplumsal ve kültürel tutumları destekleme, ilerletmeye, güçlendirmeye ve onun karşısından olanları da yıkmaya, geriletmeye ya da inkâr etmeye özen göstermiştir. Buna bağlı olarak Amerikan Sineması için film, yalnızca bir eğlence aracıdır. Kolker Amerikan Sineması'nın diğer bütün kurmaca türleri gibi koca bir yalandan ibaret olduğunu belirtmiştir. Ona göre sinema gerçekliği kurmacanın biçimleri içinde işlemden geçirmiş, kurmacanın biçimlerini sinemasal anlamda gerçekleri yaratmak için kullanmıştır. Yani sinema dışsal gerçekliği ön plana çıkarmış, ima edip, akla getirmiştir. Buna bağlı olarak da sinema bir sunum, bir aracı haline dönüşmüştür (Kolker, 1999: 29-30).

Sinema, ideolojiye benzer biçimde gerçekliğin yeniden üretiminde son derece önemli bir yere sahip olmuştur. Bunu yaparken de pelikülleri ve kamerayı kullanmıştır. Bununla birlikte film yapımının araçları teknikleri de gerçekliğin birer parçası olduğundan, gerçekliğin de var olan ideolojinin bir parçası olduğuna dikkat çekmek gerekmektedir. Film çekimi sırasında yönetmenin arzusu üzerine kameraman tarafından kameranın kaydettiği "egemen ideolojinin belirsiz, formüle edilmemiş, teorice edilmemiş, düşünülmemiş dünyasıdır" (Comolli ve Narboni, 2010: 101). Bir film yapımı sırasında çekilmiş olan görüntülerdeki şeyler aslında o şey olmaktan çıkmışlardır. Yani filme alınan ve sinemada gösterilen şeyler, gerçekte oldukları gibi değil, ideoloji tarafından kırılmış ve yeniden üretilmiş biçimleriyle gösterilmişlerdir. Üretim sürecinin bütün aşamalarını da buna dahil etmek gerekmektedir. "Nesneler, stiller, biçimler, anlamlar, öyküleme geleneği; hepsi genel ideolojik söylemin altını çizer. Film kendini kendisine sunan, kendisiyle konuşan, kendisini öğrenen ideolojidir" (Comolli ve Narboni, 2010: 101). Aslında var olan sistemin doğansında filmin ideolojik yanı ön plana çıkmak zorundadır. Sinema sistemin doğasına uygun olarak ideolojinin bir aygıtı konumundadır. Comolli ve Narboni (1994: 13) bir film yapımcısının en baştaki görevinin sinemada gerçekliğin resmedilişini çözümlemek olarak işaret etmişlerdir. Bu olduğu sürece sinemayla onun ideolojik işlevi arasındaki ilişkide çatlamalar olabilecektir.

Üretim ilişkileri bağlamında var olan sistemde filmlerin büyük bir bölümü için ideolojik olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bilerek ya da bilmeyerek ideolojinin birer taşıyıcıları olarak değerlendirilmişlerdir. Bu noktada ister eski, isterse yeni sinema anlayışının ürünü olsun, ister sanatsal bir üretim isterse de ticari bir nesne olsun hepsinde de birer ideolojik duruş vardır. Çünkü bütün filmler meta olarak değerlendirilmektedir ve buna bağlı olarak da alınıp satılabilen birer mala dönüşmüşlerdir. Bu noktada yalnızca eğlence dolu filmlerden bahsetmemek gerekir siyasi nitelikteki filmler de en az eğlenceli filmler kadar ticari nesne konumuna indirgenmiştir. İdeoloji ile filmin kaynaşmasını Comolli ve Narboni (2010: 102) şöyle değerlendirmiştir:

> İdeolojik pratik, politik pratikle dolaysız süreklilik içinde sosyal gereksinmeyi yeniden formüle eder ve bunu bir söylemle destekler. Bu bir hipotez değil bilimsel olarak saptanmış bir gerçektir. İdeoloji kendisiyle konuşuyor; yanıtları

> sorulardan önce mevcut. Kesinlikle insanların talebi diye bir şey var, ama 'halk ne istiyor' aslında 'egemen ideolojine istiyor' anlamına gelir. Halk ya da kamu nosyonu ve onun biçimleri kendisini doğrulamak ve devam ettirmek için ideoloji tarafından oluşturulmuştur. Ve bu halk kendisini ancak bu ideolojinin düşünce dizgeleriyle ifade edebilir. Hepsi kapalı bir döngü, bitmemecesine aynı yanılsamanın tekrarı.

Ertan Yılmaz *Sinema ve İdeoloji İlişkisi Üzerine* adlı çalışmasında genel anlamda sinema ve buna bağlı olarak da özel anlamda her türlü popüler veya ticari filmin, ideolojik bir yanı olmakla birlikte, bu ideolojik yanın da Marx'ın ideoloji tanımına uygun olarak, yanlış bilinç üretimi biçiminde olduğunu belirtmiştir. Yani bir anlamda bir sınıfın dünya görüşüşü savunulup aktarılmıştır. Bununla birlikte diğer bir yandan da toplumu bir arada tutan değerler oluşturulmuştur. Buna bağlı olarak da Gramscici anlamda toplumsal bir sıva işlevine sahip olmuştur. Bütün bunları somut ve maddi pratiklerden yola çıkarak oluşturması da Althuserci anlamda ideolojik olduğunun göstergesidir. Bütün bunlardan sonra ideolojinin yekpare bir bütün olduğundan söz etmek mümkün değildir. Çünkü ideoloji kendi içinde çeşitli çelişkilerden oluşmuştur. Bir toplumsal yapıda birden fazla ideoloji mevcuttur. Egemen ideolojinin karşısında yer alan ve ona muhalefet eden ideolojilerden de söz edilmelidir (Yılmaz, 2008: 63).

Egemen ideoloji kendisini var edecek toplumsal yapıyı oluşturmada kültürel ve ideolojik anlamda bir ikna sürecine girerken, çeşitli aygıtlardan faydalanmıştır. Bunlar içinde en önemlisi olarak popüler ya da diğer bir deyişle kitle kültürüdür. 19. yüzyıldan başlayarak gelişmeye başlayan sentimental edebiyat, dedektif ve bilimkurgu romanları, melodramlar, gazete ve dergilerin artması, tefrika romanların ortaya çıkışı, 1910'lardan itibaren bugüne izlediğimiz uzun metrajlı ticari filmlerin ilk örnekleri, radyonun gelişimi, 1950'lerden itibaren yaşamımıza giren televizyon kitle kültürünün en önemli üreticisi ve aktarıcısı olarak sunulmuştur. Her ne kadar bütün bunlar kendi içlerinde çeşitli zamanlarda ayrıksı öğeler taşımış olsalar da genel olarak, kapitalist sistemin değerlerini üretmiş ve yeniden üreterek kapitalist değerler bütününün geniş kitlelere yaymaya yardımcı olmuşlardır (Yılmaz, 2008: 65).

Robin Wood'a göre sinema, egemen sınıfın egemenliği altında ve onun yönlendirmesine göre işleyen bir mekanizmaya dönüşmüştür. Sinema ve egemen sınıf yan yana geldiğinde, egemen sınıfın kendi hegemonyasını yaygınlaştırması

bağlamında son derece önemli bir aygıta sahip olmuştur. Buna bağlı olarak da sinema genel anlamda içinde yaşanılan statükoyu, üretim biçimini, hayat tarzını normalmiş gibi sunarak egemenlerin egemenliğini, bağımlılıların da bağımlılığını doğal bir durummuş gibi sunmuştur (Wood, 2004: 73).

Egemen ideolojinin en önemli özelliklerinden birisi de içinde yaşanılan durumu doğal, gerçek ve değiştirilemeyen bir durummuş gibi göstererek, bu durumun onaylanmasından başka bir seçeneğin olmadığına dikkat çekmiştir. Buna bağlı olarak da içinde yaşanılan yaşam tarzını tekmiş gibi sunmuş ve buna karşı gelinmemesi noktasında da uyarılarda bulunmuştur.

> Sinema tarihine baktığımızda da, istisnalar olsa da, sinemanın genel olarak burjuva ideolojisinin üretildiği ve yeniden üretildiği bir alan olduğunu görürürüz. Griffith'in öncüsü olduğu bu sinema, biçiminde klasik devamlılık stiline ve biçimin/stilin görünmez olmasına, yani fark edilmemesine dayanır ve içeriğinde muhafazakârdır. Biçimin görünür olması aynı zamanda sorgulanabilir/eleştirilebilir olması potansiyelini doğurur ve bu da egemen ideolojinin istediği bir durum değildir (Yılmaz, 2008: 72-73).

Böylelikle Ertan Yılmaz sinema dilinin birçok öğesini ortaya çıkaran ve sinema tarihinin ilk uzun metraj filmini yapan Griffith'ten günümüze kadar sinemanın hiç de masum olmadığını vurgulamıştır. Gerçekten de Griffith'in ilk uzun metraj filmi olan 1915 yapımı *Bir Ulusun Doğuşu* (1915) filminden itibaren egemen ideolojinin (burjuva ideolojisi) devamlı olarak filmler sayesinde yeniden üretildiği görülmüştür. Yılmaz bu sinemayı, biçimsel anlamda Klasik Anlatı yapısına sahip olarak değerlendirilmiştir. Seyircinin film izlemek için sinema salonuna girdikten sonra gerçek yaşamdan kopup, sinema salonunda kendini kaybettiği ve film bittikten sonra da sanki filmin gerçek yaşamda devam ediyormuş hissi uyandırdığı, insanların duygusal anlamda boşalım sağladığı ve rahatladığı, sanki sinema salonunda izlemiş olduğu her şeyin gerçek yaşamın bir parçası olduğu hissini uyandırmıştır. Klasik anlatının bu yapısı, seyirciyi biçimsel anlamda bir muhafazakârlığa taşımakla birlikte, içerik konusunda da var olan sistemin emrettiği içeriğin dışına taşmamaktadır. Sonuçta izleyici sinema salonunda izlediği şeyin yalnızca bir film olduğunun farkına varmamalıdır. Farkına vardığı andan itibaren aslında filmin dışındaki yaşamın, hiç de filmde anlatılanla aynı olmadığı görülecektir. Bu durum da var olan sistem açısından bir tehlike oluşturacaktır. Kapitalist sistem bunun da

düşünerek kimi zaman içerik bazında sistemi eleştiren filmlere de izin vermiştir. Mesela Costa Gavras'ın İsyan, Sıkıyönetim, Z; Gillo Pontecorvo'nun Cezayir Savaşı ve İsyan... gibi adını daha da artırabilceğimiz birçok film sadece duygusal anlamda insanların bütün karşı koyuşlarını sinema salonunda bırakıp çıkmaları dışında pek bir işe yaramamıştır. Bu bağlamda bu filmlerin sistemin devamlılığı için son derece etkili bir silah olarak kullanıldığı söylenebilir. James Roy MacBean bu filmleri Leni Riefenstahl'in İrade'nin Zaferi filminden çok da farklı görmemiştir ve bu konuda şunları belirtmiştir; "halk kitlelerinin en haksız ve alçakça amaçları desteklemesi için sinemanın duygusal etkisinin nasıl korkunç düzeyde" (2006: 18) kullanıldığına örnek olarak İradenin Zaferi filmini göstermiştir. Bu noktada MacBean'e (2006: 18) göre, sinemanın sadece duygusal anlamda değil, biçimsel anlamda da devrimci bir tarz benimsemesi gerekmektedir. MacBean, özdeşleşmeye dayalı duygusal boşalıma bel bağlayan bir biçim yerine, seyirciyi mantıksal ya da duygusal bütün insani yetilerinin ortaya çıkmasına yardımcı olan bir yolla sunulması gerektiğini belirtmiştir.

Sinema ideoloji ilişkisi bağlamında sinemanın propaganda aracı olarak kullanıldığı yıllara da bakmak gerekmektedir. Özellikle I. Dünya Savaşı ile birlikte devletler politik ve iktisadi örgütlenmelerini insanlara ulaştırabilmek için propaganda filmleri çekmişler ve geniş kitleleri etkilemişlerdir. I. Dünya Savaşı yıllarında birçok ülke için sinema, vazgeçilmez bir propaganda aracı haline dönüşmüştür. Özellikle Amerika, İngiltere, Fransa ve Almanya bu konuda başı çeken ülkelerdir. I. Dünya Savaşı'nın sonuna doğru 1917 yılında Rusya'daki Devrimle birlikte Sovyetler Birliği'nin kurulması ve Sovyetlerin ülkeyi baştan inşa etmeye çalışmasına katkı sunmak amacıyla sinema, halkın üzerinde derin etkiler bırakacak bir araç olarak görülmüş ve birçok devrimci sanatçı ve sinemacı Devrime katkı sunmak amacıyla sinemanın ideolojik etkisini Devrim lehine kullanmışlardır. Bunu da Devrim propagandası yaparak gerçekleştirmişlerdir. Başta Eisenstein olmak üzere, Pudovkin, Dziga Vertov... gibi birçok Rus yönetmen sinema tarihini etkileyecek biçimde hem kuramsal hem de pratik anlamda filmler yapmışlardır. 1920 sonrası İtalya'da iktidarı ele geçiren Mussolini de sinemanın propaganda amaçlı kullanımı önem vermiş II. Dünya Savaşı'nın sonuna dek sinemayı bir propaganda aracı olarak görüp, Faşizme ve Mussolini iktidarına daha iyi nasıl hizmet verebilirin yollarını aramıştır. 1930'lardan itibaren Almanya'da iktidarı eline geçiren Hitler ve Naziler sinemayı,

Nazizm'in ve Faşizmin hizmetine sunmuştur. Hatta Hitler, Goebles başkanlığında bir propaganda bakanlığı kurmuş, sinema ve diğer propaganda faaliyetlerini kontrol ederek, kitle iletişim aracı olarak sinemanın manipüle edici yanlarını kullanmaya çalışmıştır. Sinemanın propaganda aracı olarak hem Sovyetlerdeki hem de İtalya ve Almanya'daki kullanımı açıkça olmuştur. Ama sinemanın propaganda aracı olma işlevini sadece bu ülkeler fark etmemiştir. II. Dünya Savaşı sırasında Amerikan başkanı Franklin Roosevelt aralarında Frank Capra ve John Ford'un da bulunduğu birçok sinemacıyı Beyaz Saray'a çağırıp, ülke için psikolojik seferberlik amacıyla onlarca film siparişi vermiştir. Bu bağlamda Hollywood'da bir irtibat bürosu kurulmuştur (Valantin, 2006: 21). Bu filmlerden en önemlisi Frank Capra'nın yapmış olduğu ve yedi bölümden oluşan *Why We Fight?*'dır. Böylelikle hükümet halkın askere yazılmasını ve savaşa destek vermesini istemiştir. Bu filmleri açıkça yapan Amerikan Sinemasının ideolojik yönünü, gizlice yapmış olduğu filmler oluşturmuştur. Bu noktadan sonra Hollywood özelinde bu konuya ağırlık verilecektir.

Ryan ve Kellner'in *Politik Kamera* adlı çalışmalarında sinema – ideoloji ilişkisinde tür filmlerinin ideolojik önemi vurgulanmıştır. Tür filmleri, ideolojinin en etkili araçlarından birisi olarak değerlendirilmiştir. Hasan Akbulut *Film Çalışmalarında Türe Yeni Bir Bakış: Çoğul Okuma Alanı Olarak Türü Yeniden Düşünmek* adlı çalışmasında Thomas Schatz'dan yapmış olduğu alıntıda tür filmlerinin Hollywood ile birlikte belirginleştiğini belirtmiştir. Tür filmleri farklı kesimlerden izleyicilerin beklentilerini karşılamayı ve kar elde etmeyi amaçlamaktadır. Buna bağlı olarak da yönetmenler ile yapımcılar arasında yapılan bir anlaşmanın ürünü olarak ortaya çıkmışlardır. "Schatz bu süreçte yönetmenlerin, kendilerinin ve izleyicilerinin yönelimlerini aracın isteklerine uyarlamayı öğrenirken, yapımcıların da, daha geniş yapım ve tüketim için aracın kapasitesini geliştirmeyi öğrenmiş olduklarını ifade eder" (Akbulut, 2010: 325). Nilgün Abisel'e göre tür filmlerinin en temel özelliği popüler olmalarıdır. Bu bağlamda tür filmleri konu açısından benzerlikler gösteren, ortak yol ve yöntem kullanan buna bağlı olarak da daha önceden denenmiş olmasından dolayı ne kadarlık maddi getirisi olduğu önceden tahmin edilen filmler olarak değerlendirilmiştir (Abisel, 1995: 57). Tür filmlerinde tekrara gitme ve aşinalık durumundan kaynaklanan nesnel sürekliliğe

benzer bir duygu yaratılmıştır. Buna bağlı olarak farklı film türlerinin ortaya çıkışı, film türleri ile toplumsal ideoloji arasındaki ilişki, bu filmlerin toplumsal değişimden yaralı bir biçimde dönmeye en müsait ve kırılgan biçimler içerisinde yer alması anlamına da gelmiştir (Ryan ve Kellner, 1997: 128).

Sinema ideoloji ilişkisinin dışında sinemada tür olgusu oldukça önemlidir. Tür sinemasına bağlı olarak yıldız sisteminin de doğduğu gerçeği açıkça ortadadır. Hollywood yapımı filmlerde tür olgusunu ele alırken dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, her bir türün bir gramerinin olduğudur, bu gramer aynı zamanda ideolojiyi de kapsamaktadır. Tür filmleri, tipleşmiş özelliklerin ve kuralların sürekli olarak tekrara edilmesinden doğmuştur. Böylelikle standartlaşmış tiplemeler ekonomik anlamda hızlı ve karlı bir biçimde film yapımına olanak sağlamaktadır. Tür filmlerinin niteliğini Metin Gönen (2007: 35) şöyle belirtmiştir:

> Tür filmlerinin niteliği, bir tekrar uygulaması içinde aynı zamanda farklılığın, yeniliğin yaratılması gibi bir dinamiği içerir. Bir türün temel dramatik durumları, atmosferi, kişilikleri aynıdır ve seyirci bu 'bildik-tanıdık' tipleme operasyonlarının tekrarlanmasını ister. Ama aynı seyirci, her defasında bir yenilik de bekler bu filmlerden. İşte aynılaştırma ve farklılık şeklindeki bu diyalektik yapı, tür filmlerinin temel özelliğini oluşturmaktadır.

Yukarıda da belirtildiği gibi hem sinema endüstrisi hem de sinema ideoloji ilişkisi bağlamında tür olgusu oldukça önemlidir. Bir filmin yapım aşamasından tüketim aşamasına kadar çeşitli kolaylıklar sağlayan tür filmlerinin çeşitli normları oluşmuştur. Bu normların bilinmesinin faydalarını Geoffrey Nowell Smith'in editörlüğünü yaptığı *Dünya Sinema Tarihi* adlı çalışmada Rick Altman şöyle belirtmiştir:

> Türsel normlar, yapım ekiplerine hızlı ve kaliteli filmler üretmeleri kolaylaştıran iyi bir şablon sunar. Senaryo yazarları çabalarını giderek daha fazla belirli türlerle bağlantılı örgü formülleri ve karakter tipleri açısından tasarlarlar. Oyuncu ajansları, sinema endüstrisinin istediği fiziksel tipleri ve oyunculuk becerilerini daha iyi öngörebilirler. Estetik personel daha önceki tür yapımlarında iyi sonuç vermiş çözümleri yeniden kullanarak zaman kazanır. Diğer personel daha önce tür öğelerini yeniden birleştirerek tasarruf sağlar. Böylece bütün tür filmleri, seri üretimle bağlantılı önemli tasarruflardan yararlanır (2003: 325).

Görüldüğü üzere tür filmleri endüstrinin işini kolaylaştırma ve garanti kâr konusunda Hollywood sistemi için vazgeçilmez bir öneme sahiptir. Seyirci hiç bilmediği bir filme gitmektense biraz olsun ne olduğunu bildiği filme gitmeyi tercih eder. Yani seyirci için tür filmi, filmde az çok neyin nasıl olacağının beli olması demektir. Bilmediği şeyden ürken insanlar için tür filmleri oldukça önemlidir. İzleyiciler açısından türsel normlar basit karar alma sürecinin rahatlığını sunmuştur. Türe bağlı genel ifadeler sayesinde izleyiciler belirlenmiş bir tür filmi izleme beklentisine girerler. Düzenli bir biçimde tekrarlanan ritüeller, izleyiciler tarafından beklendiği için, izleyici filmde ne bulacağını ya da ne bulmayacağını bilerek filmi izleyecektir.

Tür filmlerinin ideolojik karakteriyle ilgili western örneğini vermek faydalı olacaktır. Bir western filminde kahraman, Vahşi Batı'nın kurgusal dünyasındaki merkez bir kişilik olmak için cesur, fiziksel yönden kuvvetli, ahlaki anlamda örnek gösterilecek... gibi özelliklere sahip olmalıdır. Irksal anlamda beyaz ırka mensup, Vahşi Batı'yı karış karış bilen ve Kızılderilileri iyi tanıyan birisi olmalıdır. Kızılderililer hemen hemen bütün filmlerde uygarlık düşmanı ve kötü olarak gösterilmiştir. Kızılderili kişileştirilmeyen tehdit edici bir gölge gibidir. Sürekli görüş alanının dışında ama her an ortaya çıkmaya hazır mutlak bir kötülüğü simgelemiştir. Bütün iyi özellikler beyaz insana atfedilirken (iyilik, uygarlık, bilgi, insanlık...), bütün kötü özellikler Kızılderililere atfedilmiştir (kötülük, vahşilik, kaba kuvvet...). Bunu daha da uzatabiliriz.

Sonuç olarak tür filmlerinin ideolojik bir karakter beslediğini bilmek yeterli olacaktır. Hemen hemen bütün tür filmlerinde bu ideolojik karakter, egemen ideolojik yapının öngördüğü karakter olmuştur.

1.3. HOLLYWOOD–İDEOLOJİ İLİŞKİSİ

Amerikan Sineması ya da daha bilinen adıyla Hollywood, sinema bağlamında düşündüğümüzde dünyadaki en önemli yapım şirketlerinin de bulunduğu ve bütün dünyaya hükmeden bir sinemadır. Bunun birçok nedeni olabilir ama en önemli nedeni, Hollywood'un hem altyapı noktasında, hem ekonomik ve siyasal anlamda

hem de ideolojik olarak güçlü olmasıdır. Başlangıcından günümüze kadar Amerikan Sineması gücünü devam ettirmiştir. Bunu yaparken de en önemli silah olarak teknolojiyle harmanlanmış ideolojiyi kullanmıştır. Yani Hollywood sadece film üretmekle kalmayıp, aynı zamanda, dağıtımı da kontrol altına alarak, Amerikan değerlerini yücelten filmler yaparak, Amerikan ideolojisinin yayılmasında ve aktarılmasında en önemli ideolojik araç konumuna gelmiştir.

Hollywood'un 1900'lerden özellikle de Griffith'ten itibaren bir sinema dilini yerleştirmeye çalışmıştır. Anaakım, Geleneksel, Klasik, Konvansiyonel... gibi adlandırmalarla anılan Hollywood kapalı uçlu anlatım, görüntünün devamlılığı, karakterlerle özdeşleşme, dikizcilik yoluyla nesnelleştirme, dönüşsüz anlatım tekniği, nedensel mantık, birbirini takip eden kurgu, karesel uyumluluk, dengeli çerçeveleme, gerçekçi anlaşılırlık... gibi biçimsel anlamda mükemmeliyetçi bir yapıya büründürülerek, sinema perdesinde olup bitenin, belli bir görüş açısının ürünü olarak bir kurmaca film değil de, kameraya alınmış ve perdede gösterilmiş görüntülerin nesnel bir biçimde perdeye aktarılması yanılsamasını yaratarak, ideolojinin yerleşmesine katkıda bulunmuştur (Ryan ve Kellner, 1997: 18). Ama sadece biçimsel anlamdaki bu yapıyla sınırlı kalınmamıştır. İçerik ve tema noktasında, bireyin kendine güvenini öne çıkaran ve buna bağlı olarak da bireyciliğe ve yarışmacılığa dayanan, toplumsal anlamda üst tabakaya tırmanabilme olanağı sunulduğu imajını yaratan, buna bağlı olarak da toplumda başarılı olunmadan yaşanamayacağını ifade eden bir değerler bütünü olarak kapitalizmi, erkeği ön plana çıkarıp, kadını devamlı ikinci plana iten ataerkilliği ve toplumsal anlamda ırkçılığa destek veren filmler yapılmıştır (Yılmaz, 1997: 78).

Ama Amerikan Sineması yalnızca ideolojiyi taşıma ve aktarma görevini üstlenmemiş, aynı zamanda ideolojinin üretilmesine de yardımcı olmuştur. Bu noktada Ertan Yılmaz Frank Capra'nın 1930'larda yapmış olduğu iki güldürü filmini (It Happened One Night–Bir Gecede Oldu-ve Mr. Smith Goes To Washington) örnek olarak göstererek, ideolojinin nasıl üretildiğinin bu iki filmde açıkça görüldüğünü savunmuştur. Amerika 1929 Ekonomik Buhran sonucunda yaşamış olduğu derin çöküntünün izlerini taşırken Rooswelt'in 'New Deal' adını vermiş olduğu Amerika'yı yeniden güçlü kılma politikasının, bu filmlerle birlikte yeniden canlandırıldığı belirtilmiştir. Capra yerle bir olmuş olan Amerikan Rüyasını yeniden

canlandırmıştır. Bununla birlikte II. Dünya Savaşı zamanında çekmiş olduğu propaganda filmleriyle birlikte Capra Amerika'nın neden savaştığını açıklamaya çalışmıştır. *Why We Fight – Niçin Savaşıyoruz*- filmi doğrudan ordunun hizmetine girmiş olan ve hemen hemen herkesin ulaşıp, izleyebileceği biçimde dağıtılmış ve savaşa katılacakların izlemesi zorunlu kılınmıştır. Yedi bölümden oluşan belgesel, içinde yaşanılan sisteme ve bu sistemin sürdürülebilirliğine önemli ölçüde katkı sunmuştur (Yılmaz, 1997: 75-76). Capra'nın bu filmleri sinema tarihi açısından oldukça önemlidir. Özellikle sinemanın egemen ideolojiyle olan ilişkisinde ve insanların var olan sisteme entegrasyonunda iki yönlü bir işleve sahip olmuştur. Amerikan Sinemasında sistemle doğrudan ilişkiye giren çok fazla yönetmene rastlanmamaktadır. Bununla birlikte yönetmenlerin ve yapımcıların sistemin organlarıyla her zaman için bir birlikteliğinden söz etmek mümkündür. Bu noktada özellikle Pentagon ön plana çıkmaktadır. Özellikle savaş filmlerinin çekiminde Amerikan Savunma Bakanlığı (Pentagon) büyük maddi kaynaklar gerektiren savaş filmleri için doğal destekleyici olmuştur. Bunun karşılığında ise, Amerikan ordusunun aleyhine herhangi bir konu işlenmeyip, tam tersine Amerikan askeri imgesini övücü, yüceltici ve onları devamlı olarak kahraman gibi gösteren filmler yapılmıştır (Yılmaz, 1997: 76). Bu filmler Jean-Michel Valantin tarafından Milli Güvenlik Sineması olarak nitelendirilmiştir. Bu filmlerde stratejik kazanımlara anlamını veren büyük Amerikan efsaneleri ele alınıp ve yorumlanmıştır (Valantin, 2006: 14).

Bütün bunlardan yola çıkıldığında Amerikan Sineması ya da Hollywood, sistemin en önemli devam ettiricileri arasında ilk sıralarda yer almaktadır. Bununla birlikte Hollywood'un sistemin parçası olmakla birlikte, görece olarak da özerk bir konuma sahip olmuştur. Hollywood yalnızca sistemi överek ve yücelterek var olan sistemin devamını sağlamamıştır. Gerektiği noktalarda içinde yaşanılan sistemi eleştirerek, insanların harekete geçmelerini önlemiş, var olan sisteme karşı tepkilerinin ifade aracı da olmuştur. Böylelikle insanların var olan sisteme karşı koymalarının da önüne geçmiştir

Bu özerk kalış, yalnızca sistemin övgüsünü değil, aynı zamanda eleştirisini de beraberinde getirmiş ve bu da Hollywood'un zaman zaman da olsa eleştirel yapıtların ortaya çıkışına aracılık etmesine, dolayısıyla bu sinemanın liberal anlayışın ürünü

olan girişim özgürlüğünün yanı sıra ifade özgürlüğünün de olduğu bir ortammış gibi görünmesine ya da algılanmasına yol açmıştır. Yani bir yanılsamadan söz etmek mümkündür. Oysa bilinmektedir ki 1960'ların başına kadar Hollywood, büyük ölçüde, stüdyo sistemine dayanmıştır. Bu sistem içinde çok az yönetmen (Hitchcock, Hawks, Ford gibi) kendi yapıtlarına başından sonuna kadar yani çekim öncesinden çekim sonrasına kadar hakim olabilmiştir.

Hollywood'un da içinde bulunduğu popüler sinema örnekleri, temsiller üretmek yoluyla ideolojinin işleyişinde gizlenme yoluna gitmişlerdir. Yani popüler filmlerde verilmek istenen ideoloji, açık bir biçimde değil, gizlenerek, izleyicinin ideolojinin farkına varması engellenerek ve bir yanılsamaya yol açarak verilmiştir.

Popüler sinema, Klasik sinema, Tecimsel sinema, Hollywood filmleri, Ana akım sinema... adına ne denirse densin; bu filmlerin hemen hemen hepsi, erkek egemen ideolojinin ve burjuvazinin anlatıcısıdır. Bunun yaparken de genelde beyaz oyuncular kullanılmıştır; ama siyah bir oyuncunun kullanılması da bu durumu değiştirmemiştir. Mesela Eddie Muphy'nin başrolde oynuyor olması, erkek egemen bir burjuva ideolojisi olmadığı anlamına gelmez. Filmde anlatılan insanların öyküleri ya da hikayeleri değildir, anlatılanlar WASP (beyaz-white, Anglo-sakson, Protestan) değerlerine ve ideolojisine uygun bir biçimde anlatılmıştır. "Bütün anlatılar günümüzde dünyamızın efendisi olan, bu erkek egemenin etrafında, onun değerlerine uygun olarak oluşturulur ve burjuva ideolojisi bu yolla kendini yeniden üretir" (Yılmaz, 2008: 76). Bütün bu anlatıları yaparken temel amaç, izleyiciyi sistemin içinde tutabilmektir. Hollywood bunu yapmak için de sinemanın eğlence yönünü ön plana çıkarmıştır.

Özellikle günümüzde insanların sinemaya akın etmelerindeki temel amaç eğlenmektir. İşin sanatsal boyutu en son düşünülen şey haline gelmiştir. Özellikle Hollywood ve onun gibi endüstrinin bir parçası haline dönüşmüş olan diğer dünya sinemalarında seyircinin temel amacı, eğlenmek ve filmden çıktıklarında hoşnut kalabilmek olmuştur. Adorno ve Horkheimer *Aydınlanma'nın Diyalektiği* (1996b: 35-36) adlı çalışmalarında eğlence ve hoşnut olmayı sistemin devamı noktasında önemli görmüşler ve yaşanılan dönemde eğlence denen şeyin sisteme adapte edilmenin bir yöntemi haline geldiğini vurgulamışlardır

> Kendi tutarlığı içinde katışıksız eğlence, yani günün yorgunluğunu unutarak kendini renkli çağrışımlara ve mutlu saçmalıklara terk ediş geçerli eğlenceler tarafından budanmaktadır: Yani kültür Sanayiinin kendi ürünlerini katmak için ayak diredigi ve aynı zamanda gizlice göz kırparak baş oyuncunun görünmesi için sırf bahane şeklinde kötüye kullandığı rabıtalı bir anlatımın yerine geçen yedek araçlara ihlal edilmektedir. Biyografik ve diğer masallar saçma sapan şeyleri budalaca konular halinde birbirine yamamaktadırlar. Şakırdayan şey, soytarının külahındaki çıngırak değil, görüntüde bile zevki hala ilerleme amacına ekleyen kapitalist aklın anahtar destesidir. Müzikal filmlerdeki her öpüşme, o sırada başarısı övülüp yüceltilen boksörün ya da herhangi bir şarkıcının kariyerine katkıda bulunmak zorundadır. Demek ki aldatmayı meydana getiren şey, kültür sanayiinin eğlence sunması değil, kendi kendini ortadan kaldıran kültürün ideolojik klişelerindeki işbilir tarafgirlik vasıtasıyla eğlencenin çarkına okumasıdır.

Adorno ve Horkheimer günümüz toplumuna da ışık tutan bu bölümde, egemen eğlence anlayışı tarafından kendisini rahatça tüm çağrışımlara ve mutlu bir biçimde anlamsızlığa bırakmasını amaçlayan eğlencenin kesintiye uğratıldığını belirtmişlerdir. Bunu yaparken de egemen eğlence ürünlerinin etkisine dikkat çekmişlerdir. Kültür endüstrisi boş bir eğlence sunarak insanları aldatmak yerine, insanlarda keyif bırakmayarak onları aldatmaktadır. Böylelikle insanların bu sistem içinde hoşnut olmaları ve egemen yapıya razı olmaları sağlanmıştır. Böylece Adorno ve Horkheimer'ın (1996b: 36), "Hoşnut olmak razı olmak demektir. Bu ise ancak sürecin topyekûnluğundan kendini yalıtmakta, bönleşmekle ve baştan itibaren her eserin, hatta en önemsizinin bile, kaçınılmaz hakkını terk etmekle, yani kendi kısıtlığı içinde bütünü yansıtmakla mümkündür" ifadelerinin ne kadar önemli olduğu görülmektedir. Yani eğlence kendisini toplumda soyutlayıp aptallaştırdığında mümkün olabilecek bir eylem olarak tarif edilmiştir. Eğlenmek her zaman bir şeyler düşünmemek, gösterildiği yerde dahi acıyı unutmak anlamına gelmiştir. Bunu temelinde yatan şey ise güçsüzlük ve kaçış olarak nitelendirilmiştir. Buradaki kaçış gerçeklikten değil, gerçekliğin insana bırakmış olduğu direniş düşüncesinden kaçıştır.

R. Kolker *Film, Form and Culture* adlı çalışmasında Adorno ve Horkheimer'ın hoşnut olmak razı olmaktır deyişine uygun olarak onay vermenin ideolojik bir yapısının bulunduğunu ve gerçeklik denilen şeyin önüne geçtiğini vurgulamıştır. Filmlerde insanların para verip sinema salonu girerek satın almış olduğu görüntülerin zahmetsiz bir hazza yol açtığını, yalnızca olumlu duygusal tepki meydana getiren ve boş zaman faaliyetlerinin ideolojik anlamda bayraktarlığını

yapan filmlerin izleyiciler tarafından hemen anlaşılan ve haz alınan birer imgeye dönüştüğünün altını çizmiştir. Bununla birlikte izleyiciler, bütün bu işlemleri yeniden üretim sürecine sokmuş olmaktadırlar. Yani bu filmlerin yeniden gösterilmesinde izleyiciler aktif bir rol oynamışlardır. Aslında egemen ideolojinin istediği şey ise, tam anlamıyla budur. İzleyici film izlemeye gittiğinde kendisini rahatsız edebilecek hiç bir şeyle karşılaşmamalıdır. Estetik ve teknik anlamda film kusursuz bir biçimde işlenmeli ve izleyici filme elinden gelmeden de olsa bağlanmalıdır. Buna bağlı olarak da filmdeki ana karakterle özdeşleşmeli, sıkı bir biçimde kapatılmış ve doğrusal olarak ilerleyen bir anlatı yapısının dışına çıkılmadan, izleyicinin düşünmeye fırsatı kalmadan ve tamamen duygusal anlamda filmin yapımcısı ve yönetmeni tarafından (bunların da ötesinde egemen ideoloji ya da Adorno ve Horkheimer'ın de belirtmiş olduğu gibi kültür endüstrisinin) nasıl tepkiler isteniyorsa öyle hareket edilmelidir. Böylece egemen ideoloji tarafından istenen, beklenen, özlenen değerler sistemi onaylanmış olacaktır. Bu değerler arasında önce gelenler ise; erkek egemen toplum yapısı, özel mülkiyet, serbest girişim, rekabetçi ekonomik yapı, heteroseksüellik... gibi değerler onaylanmış ve yüceltilmiştir (Gönen, 2007: 78).

Hollywood garip bir biçimde zenginliği, zengin insanları veya mal-mülk sahibi insanları övmemiştir, hatta çoğu zaman zenginliği, mal-mülk sahibi olmayı yerdiği bile söylenilebilir. Robin Wood (2004: 320) bu konuyla ilgili şunları belirtmektedir:

> 6. Başarı/servet: Hollywood ideolojisinin aynı zamanda derinden utanç yaşadığı bir değer, dolayısıyla yüzlerce film bunun büyüsünden yararlanırken, çok az film açıkça bunu över. Böylece bu kavramların ideolojik 'gölgesi' oluşturulur.
>
> 7. Rosebud sendromu: Para her şey değildir; para yozlaştırır; yoksul daha mutludur. Kapitalist ideoloji için çok uygun bir durum: Ne kadar baskılanırsanız, o kadar mutlu olursunuz.

Ertan Yılmaz sinemanın içinde bulunmuş olduğu yapıyı büyük bir kültürel ortam olarak değerlendirmiştir. Bu büyük kültürel yapı, sinemanın doğuşunu ve gelişimini belirleyen en önemli etkendir. Sinema bu kültürel ortamın içinde gelişirken, bir yandan da kültürel ortamın gelişimine katkıda bulunmuştur. Yani kültür tek başına sinemayı oluşturan ve geliştiren bir yapıda değildir. Aralarındaki ilişki karşılıklıdır. Bununla birlikte, sinema kültürle beraber ideolojinin de içinde

doğan ve beslenen bir yapıya sahip olmuştur. Sinema aynı kültür gibi ideolojinin de gelişiminde önemli bir yer edinmiştir. Yani kültürde izlenen yollar ideoloji için de geçerli gözükmektedir. Ertan Yılmaz (2008: 79-80) bütün bu durumu şöyle değerlendirmiştir:

> Her kültür kendi içinde uyum ve istikrar ister ve sinema da bu arzuya katkıda bulunur. Ancak bu süreç hiç de yekpare bir süreç değildir. Sinemanın büyük bölümünü oluşturan popüler/ticari sinema kültürü olduğu haliyle muhafaza etmeye, sorunlar varsa bunu mevcut sınırlar içinde çözme eğilimi taşırken, kültürün mevcut haline eleştiri getiren, ona yeni seçenekler sunmaya çalışan ve zaman zaman radikalleşen sinemasal üretim de yapılmaktadır. Bu girişim yalnızca biçimsel düzeyde olabildiği gibi, yeni biçim girişimlerinin ardından, yaşamın politikleşmesine paralel olarak içerikte de politikleşme olabilmiştir. Yanı sıra bu girişim yalnızca sinemasal üretimle de sınırlı değildir. Film eleştirisi de ideoloji konusuna eskisine göre daha fazla önem vermeye başlamış ve kendisi de politikleşmiştir.

Sinema gerçeklik ilişkisi bağlamında Amerikan Sineması ya da Hollywood sineması bize gerçeklikten çok düşler, fanteziler anlatmaktadır. Böylelikle arzular oluşturulmasına yardımcı olmakta ve oluşturulan bu arzuların tatmin edilmesini sağlamaktadır. Bu filmlerde öyle bir ortam sunulmuştur ki, sinemada filmi izleyen seyircinin özdeşleştiği karakter, Tanrı bile olabilmiştir. Bu bağlamda filmin anlatmış olduğu fantezinin herhangi bir sınırı bulunmamaktadır. İzleyicinin tatmin olmasına bağlı olarak bu durum değişmektedir.

1.4. İDEOLOJİK FİLM ELEŞTİRİSİ

Film eleştirisi bağlamında ideoloji kavramı, Althusserci yaklaşım ile gerçeklik kavramsallaştırmalarının sunulduğu; bir yanında teslimiyet, diğer yanında imgelemin bulunduğu bir bütün olarak sunulmuştur. Yani ideoloji, insanların bilinçli bir biçimde seçimleri doğrultusunda bağlanmış oldukları inançlar bütünü olmaktan çok, toplumsal yapının yaşantılamış olduğu mitlerden oluşmuştur. İdeoloji kavramının kullanımı, filmsel metinlerle onların kültürel anlamda neyi içerdikleriyle yoğun bir ilişki içindedir. Böylece; "kültürün anlam sistemlerini ve bu sistemlerin filmin dışında ama filme içkin her tür sosyal pratiğe nasıl yazımlandığını anlamayı sağlar" (İri, 2009: 20).

İdeolojik film eleştirisi denildiğinde aklımıza gelmesi gereken temel yaklaşım, Marxist kuram olmalıdır. Bununla birlikte ideolojik film eleştirisi diğer film eleştirisi türlerini de içinde barındırmaktadır. Özellikle başta sosyolojik ve feminist film eleştirisi olmak üzere diğer film eleştiri türlerini de ideolojik film eleştirisi üzerinde etkili olmuştur.

İdeolojik film eleştirisini benimseyen eleştirmenin herhangi bir filmi ideolojik eleştiri yöntemine göre incelediğinde öncelikle filmi yapım öncesi aşamadan başlayarak, sinema endüstrisinin yapım, dağıtım, gösterim aşamaları da dahil olmak üzere genel bir çerçevede değerlendirmelidir. "Film eleştirmeni filmleri ideolojik belirlemeler altında çalışan endüstriyel bir uygulama alanı olarak, egemen ideolojinin yaygınlaşması ve kendisini sürdürmesi işlevini yerine getiren bir anlatı sistemi olarak ve aynı işlevin yerine getirilmesini sağlayan gösterim koşulları itibariyle değerlendirebilmektedir" (Özden, 2004: 165). Bu bağlamda yukarıda da ifade edildiği gibi ideolojik film eleştirisi yapılırken filme oldukça geniş bir perspektiften bakılması gerekmektedir. Filmlerin ele alınması noktasında kültürel bir pratik alanı olarak gördüğümüz filmler; estetik, toplumsal, ekonomik ve tarihsel bağlamda değerlendirilmelidir.

İdeolojik bir yeniden üretim sürecinin parçası olarak ele alınan film üretiminin doğasının belirlenmesi, ideolojik film eleştirisi yönteminin ana amacı olarak sunulmuştur. Bu eleştiri yöntemi filmleri ele alırken içinde bulunulan toplumsal yapı ve tarihsel dönemden bağımsız olarak ele alamaz. Bununla birlikte sosyo ekonomik ilişkilerin belirlemiş olduğu altyapının, filmleri yani üstyapıyı nasıl belirlediği ideolojik belirlemelere göndermeler yaparak incelemektedir. Zafer Özden (2004: 167) Nichols'tan yapmış olduğu alıntıda ideolojik eleştiriyi betimlerken şunları belirtmiştir:

> Bize yol gösterebilecek olan göstergeleri bizi ideoloji içinde sınırlayan göstergelerden ayırt etme işlemi olacaktır. Eleştiri başlıca sosyal temsil kurumu olarak sinemaya yöneltilecektir ama ayrıca durağan imgeler içindeki algılama ve sunum dahil olmak üzere birçok başka ilgili alanlara da dokunacaktır.

İşte tam da bu noktada ideolojik film eleştirisi yöntemi kültürün ve kültür ürünü olarak filmlerin toplumsal işlevlerini kavramayı ve ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Bununla birlikte ideolojik film eleştirisinde çeşitli sorular ön plana

çıkmıştır. İdeolojik film eleştirisinde sorulması gereken temel soru; "kültürel davranışlar ve ürünler olarak sinema filmleri izleyicileri nasıl bir ideolojik konumlandırma içine yerleştirmektedirler?" şeklindedir. Bununla birlikte bir film ideolojik yaklaşımla açıkça neyi ifade ediyor, gizil olarak neyi ön plana çıkarmak istiyor, film insanların birbirleriyle ilişkilerinde ve bu ilişkilerin kurulmasıyla ilgili nasıl bir tavır takınıyor ve insanları nasıl yönlendiriyor, bireyselliği mi yoksa toplumsallığı mı ön plana çıkarıyor, aile konusunda nasıl bir tavır takınıyor, film insanların oluşturmuş olduğu değerlerle ilgili olarak hangi noktada duruyor, onları doğal olarak mı yansıtıyor yoksa, bu değerleri sarsıcı bir etkiyle yerle bir etmeye mi çalışıyor, özellikle toplumsal cinsiyet ve ırk ile ilgili konularda hangi noktada duruyor, kadınlar ve azınlıklar filmlerde nasıl yansıtılıyor, bütün bunların da ötesinde ideolojik yaklaşımlar doğal olarak kabullendiğimiz veya kabulleneceğimiz birçok konuda bizi hangi yönde etkilemeye çalışıyor... (Corrigan, 2007: 124-125) gibi daha birçok soru sorulabilir. Bütün bu soruları da içine alan ve sorulması gereken diğer soruları Zafer Özden (2004: 167) şöyle belirtmektedir:

> İçinde bulundukları tarihsel dönem içindeki sınıfsal ilişkiler bağlamında çeşitli kültürel düşünceler ve değerler, toplumsal konumlar, ideolojik yansımalar filmlerle nasıl yeniden üretilmektedir? Filmlerin kültürel bir metin olarak okunmaları aracılığıyla derinde yatan ideolojik koşullandırmalar ve imalar nasıl ortaya çıkarılabilirler? Filmler egemen ideolojinin yeniden üretilmesinde nasıl bir işlev görmektedirler? Filmler gerçek yaşamı yansıtmaktan çok kendi gerçeklik anlayışlarını sinema seyircisine nasıl kabul ettirmektedirler?

Böylelikle ideolojik film eleştiri yöntemi bu sorular çerçevesinde filmlerin üretim koşullarıyla egemen üretim koşulları arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Bu noktada egemen diye bahsedilen üretim tarzı kapitalizmdir. Çünkü kapitalist üretim tarzı genel ve egemen üretim tarzıdır ve bir filmsel üretimin bunu ne ölçüde gerçekleştirip gerçekleştirmediği ideolojik film eleştirisinin sorunsalıdır. Var olan genel üretim tarzı ve toplumsal ilişkileri destekleyip desteklemediği ve onu yeniden üretip üretmediği ideolojik film eleştirisinin konusudur (Eagleton, 1985: 56). Çünkü verili bir üretim tarzı – bu kapitalizm de olabilir sosyalizm de – belirli üretim ilişkileri bağlamında ele alınabilir. Bu ilişkiler bireysel bilinç değerlerine ve egemen üretim ilişkilerini yansıtan dünya görüşüne dair telkinlerde bulunarak sürekli olarak yeniden üretilmeyi de beraberinde getirmiştir. Daha önce ideoloji kısmında

bahsettiğimiz gibi sınıflı toplum yapısında egemen üretim ilişkileri aynı zamanda egemen ilişkilerdir. İşte bu noktada üretim ilişkilerinin yeniden üretilmesinden bahsettiğimizde bu durum direkt olarak ideolojinin etkisi altındadır. Çünkü üretim ilişkilerinin yeniden üretilmesi ancak ideoloji düzeyinde gerçekleşebilmektedir. Yani sınıflı toplum yapısında ideolojinin işlevine döndüğümüzde, bir sınıfın diğer sınıflar üzerinde ayrıcalık elde etmesi var olan üretim ilişkilerinin kitlelerce verili bir şey olarak kabulünü diğer sınıflara anlatmak ve ayrıcalıkla bir hal alabilmek için egemen sınıfların kullanmış olduğu en önemli silahlardan birisidir (McBean, 2006: 282-283). Bu duruma bağlı olarak, sinema egemen sınıfların kullanmış olduğu en önemli silahlardan birisi haline gelmiştir.

İdeolojik film eleştirisi bağlamında Timothy Corrigan'ın *Film Eleştirisi El Kitabı*'nın ideoloji ile ilgili kısmında, değerlendirmenin -doğal olarak- ideolojik bir çerçevede ele alınması gerektiğini belirtmiştir. Bütün kültürel ürün veya yaratının gizli veya açık bir biçimde dünyanın nasıl ele alındığı ya da alınması gerektiği noktasında, erkek ve kadınların toplum içindeki rollerinden tutalım da birbirlerine karşı nasıl davranmaları gerektiğine kadar görüşler içerdiğinden bahsetmiştir. Bununla birlikte Timothy Corrigan'a göre ideolojik film eleştirisinde eleştirmen (2007: 122); "Belirli bir filmde ifade bulan değerlere katılsın ya da katılmasın, bu filmlerin dünyayı hiç bir zaman masumane bir biçimde değerlendirmediğini ve doğal olarak değerlendirilen toplumsal ve kişisel değerlerin incelenmesi gerektiğini savunur". Diğer bir yandan Timothy Corrigan film eleştirisinde altı yaklaşımı temel ideolojik okul olarak değerlendirmiştir. Bunlardan ilki; Hollywood'un hegemonyası ile ilgilidir. Hollywood filmlerinin (yani klasik, konvansiyonel veya anaakım filmler) seyirciye var olan dünyayı nasıl sundukları noktasında önem taşımaktadır. İkincisi; Feminist araştırmalardır. Filmlerde kadın ve erkek temsillerine dikkat çekilir ve özellikle kadının temsilinin nasıl olduğu ön plana çıkarılır. Üçüncüsü; ırk konusuyla ilgili araştırmalardır, siyah, sarı ya da beyaz... gibi farklı ırkların veya milletlerin nasıl betimlendiğiyle ilgilenilmektedir. Dördüncüsü; sınıf araştırmalarıdır. Toplumsal yapı içinde egemenliğin nasıl oluştuğu ve gücün nasıl dağıtıldığı, hem sosyal hem de ekonomik anlamdaki çözümlemelere göre değerlendirilir. Beşincisi; Post kolonyal araştırmalardır. Geçmişte sömürgeleştirilen ya da dışlanan toplumlara ya da milletlere karşı hangi açıdan bakıldığı ya da o toplumların kültürlerindeki yerli bakış

açılarının nasıl ortaya çıktığı küresel bir bazda değerlendirilmektedir. Altıncı ve sonuncusu ise; "Eşcinsel" ya da "Gay" kuramdır. Bu noktada ise, normatif ilişkilerin filmlerde nasıl ele alındığına dikkat çekilmektedir (Corrigan, 2007: 122-123).

İdeolojik film eleştirisi konusunda son olarak Comolli ve Narboni'nin *Sinema/İdeoloji/Eleştiri* (2010: 101-106) adlı makalesine değinmek gerekmektedir. Comolli ve Narboni eleştirel bir nesne olarak filmleri yedi gruba ayırmış ve her grubun niteliğine göre ideolojik eleştirinin yapılması gerektiğini savunmuştur. Bunlardan ilki –aynı zamanda en geniş grubu da oluşturmaktadır-, ideolojinim en saf haliyle var olduğu filmlerdir. Bu noktada yapımcıların bilinçli bir ideolojik tercihle mi yoksa bilinçsizce mi filmleri yaptıklarıyla ilgili olarak herhangi bir fikir vermezler. Bu filmler, onları üreten ideolojinin bilinçsiz taşıyıcıları olarak değerlendirilmişlerdir. Film, ne olursa olsun en bilindik haliyle, eski ideolojik yapının yeniden sunumu olarak değerlendirilen "film=mal" ilişkisinin ve ticaretin nesnesi olarak sinemanın göstergesidir. Bu bağlamda en politik filmlerden, hiçbir politik imgenin kullanılmadığı filmlere kadar birçok film bu kategori içinde yer almıştır. Barbara Klinger'e göre Hollywood sineması geleneği içindeki konulu filmlerin tamamı bu grubun içinde yer almaktadır. Bu gelenek egemen temsil konuları ve bunların uygulanışı noktasında hem temel oluşturmakta hem de örnek teşkil etmektedir. Bu filmler hem biçimsel anlamda (Anaakım, Geleneksel veya Konvansiyonel sinema) hem de içerik anlamında (Amerikan yaşam tarzının filmlerde en mükemmel yaşam tarzı olarak benimsetilmeye çalışılması) mevcut ideolojik kurallar için bir kanal görevi üstlenmiştir (Klinger, 2010: 113-114). İkinci guruba ise ideolojik asimilasyona iki cephede birden saldıran filmler girmektedir. Bu filmler sadece bir konuyu tartışmak, tekrarlamak veya vurgu yapmakla kalmazlar aynı zamanda filmi ideolojiye saldırmak için de kullanmışlardır. Üçüncü grupta içeriği politik olmayıp da biçimsel anlamda eleştirel olan filmler yer almıştır. Dördüncü grupta; politik olarak son derece keskin ve net bir içeriğe sahip olmakla birlikte, dilin ve imajların aynen uygulandığı ve bundan dolayı da ideolojik sisteme bir eleştiri getiremeyen filmler yer almaktadır. Bu bağlamda bir eleştirmen için bu filmlerin ne düzeyde bir politik eleştiri getirebildiği oldukça önemlidir. Beşinci grupta, ilk göze çarptığında ideolojiye sıkı sıkıya bağlı, onun istediklerini yapıyormuş gibi görünen ama bunu belli belirsiz bir biçimde yapan filmler gelmektedir. Bunlara örnek olarak

birçok Hollywood filmini örnek gösteren Comolli ve Narboni'ye göre bu grupta yer alan filmlerin "sisteme ve ideolojiye tamamıyla entegreyken bir yandan sistemi içinden parçalara ayırmak" (Comolli ve Narboni, 2010: 105) gibi bir işlevi vardır. Klinger'in birinci grup için belirttiği şeyler bu gruptakiler için de geçerlidir. Bu gruptaki filmler bir yandan kendi varlığını belirleyen ideolojiye destek veriyormuş gibi görünmekle birlikte "kendi cilalı yapısından biçimsel bir kopuş sergileyerek ideolojinin doğrudan ifadesine" (Klinger, 2010: 114) engel olmuştur. Altıncı grupta; gerçek sinemanın (cinema verite, Live cinema) filmlerinden meydana gelen ve belgesel bir yapıda olmalarından dolayı anlatı yapısı bağlamındaki egemen ve ideolojik yapıyı kıran, politik konular ve toplumsal olaylardan yola çıkarak gerçekleştirilen filmler, sinemanın ideolojik olarak koşullanmış resmetme yöntemine karşı koymuştur. Yedinci grupta ise "live cinema"nın diğer biçimi yer almıştır. Filmin göstereni konumundaki politik konunun, filmin gösterilenlerini tanımamızı ve anlamamızı sağlayacak teknik ve kuramsal bir çalışmanın yokluğunda nasıl zayıflayacağını ve zararsız kılınacağının gösterilmesi gerekmektedir.

2. STEVEN SPIELBERG SİNEMASINI ANLAMAK

1960'ların sonuna doğru Hollywood filmleri kendi sınırlarını yavaş yavaş zorlamaya başlayarak, ideolojinin ve politikleşmenin Amerikan toplumu üzerindeki olumlu etkisinden de faydalanarak, popüler anlamdaki çizgisinde çeşitli değişimlere gitmiştir. Özellikle birçok yönetmen ve onların çekmiş olduğu Hollywood filmlerinde yurttaşlık hakları, yoksulluk, feminizm, militarizm... gibi toplumsal akımlardan etkilenilerek Amerikan kurum ve değerleri eleştirilmeye ve bilindik kuralların dışına çıkılmaya başlamıştır. Böylelikle Amerikan mit ve idellaerine karşı bir yabancılaşmanın oluşumu da bu döneme rastlamıştır. Buna bağlı olarak sinema, hem bir toplumsal eleştiri aracı hem de var olan sisteme alternatif oluşturabilecek değer ve kurumları sunma aracı olarak görülmüştür. Bununla birlikte sadece tematik anlamdaki bir değişimden söz etmek, değişimi eksik değerlendirmek demektir. Çünkü bu dönemde ortaya çıkmaya başlayan yeni Hollywood filmleri, sadece toplumsal içerikleri bağlamında değerlendirilmemelidir. Bu filmlerden bazıları

Hollywood'un geleneksel anlatı sistemini ve sinemasal temsil kodlarını da yerle bir etmiştir. Ryan ve Kellner (1997: 44) bu durumu şöyle açıklamaktadır;

> Pek çoğu, 'pasif izleme' sürecini çökerten sahne geçişlerinde kopukluğa yol açan montaj teknikleri kullanmış, deneysel kamera tekniklerinden temasal bağlar olarak yararlanmış, komedi ve trajedi gibi türleri iç içe geçirmiş, renk unsurunu, anlamları doğrudan ifade etmekten çok, onları ironik ve eleştirel tonlamalar kazandıran bir bağlantı olarak kullanmış, 1950'lerde ve 1960'ların ilk yıllarında egemen olan Klasik Anlatı kalıplarını yıkmış, televizyonda kullanılan kamera ve montaj tekniklerini sinemaya taşıyarak filmlerin tempo ve formatını esaslı bir biçimde değiştirmiştir. Böylelikle kaygısızca bir kiniklik, halinden hoşnut bir bönlük ve zorlama bir iyimserliğin iç içe geçtiği soğuk savaş dönemi ruhu temelinden sarsılıyordu. Hollywood, bir bakıma, bir 'Yenilenme Dönemi' yaşıyordu.

Görüldüğü gibi bu yenilenme döneminde Amerikan Sineması veya Hollywood birçok iç ve dış etkenlerin de sayesinde estetik ve tematik anlamda farklılaşmaya başlamıştır. Bu etkenlerden en önemlisi politik anlamdaki 1960'ların getirmiş olduğu değişim rüzgârıdır. 1960'lı yıllar boyunca Amerika'da yaşanan toplumsal çalkantı ve buna karşı geliştirilmiş olan değişim arzusu sinemasal alanda da karşılığını bulmuştur. Nasıl Amerikan sistemine muhalefetin politik yanı bu muhalefetin bir parçası olarak görülüyorsa, Hollywood'daki birkaç yönetmenin sisteme muhalefetindeki politik yan da muhalefet kanallarından birisine denk gelmiştir. Amerika'daki muhalefet politik kanalla birlikte, gündelik yaşam pratikleri üzerinden de varlığını devam ettirmiştir. Hollywood bağlamında özellikle tematik anlamdaki değişimin temelinde bu durum yatmıştır. Ama bu değişimlerin Amerikan Sineması'ndaki karşılığı sinemanın siyasallaşması olmaktan çok, Klasik sinemanın geleneklerinin yerle bir edilmesi yani diğer bir deyişle yapısal bir dönüşüme yol açmıştır. Estetik anlamdaki değişimin temelinde ise Avrupa Sineması'ndaki gelişmeler (özellikle Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga akımlarının ortaya çıkmış ve bütün dünyayı etkilemiş olması) ve televizyonun bireyin yaşamında önemli bir yer edinmeye başlaması, buna bağlı olarak da stüdyo sistemlerinin yavaş yavaş çökmeye başlaması estetik anlamdaki değişimlerde oldukça önemli bir rol oynamıştır. Her ne kadar estetik anlamda Avrupa Sineması'ndan etkilenilmiş olsa da sinemanın siyasallaşması noktasında Avrupa Sineması'nın kullanmış olduğu yöntemler benimsenmemiştir. Avrupa Sineması'ndaki yönetmenler ya konularını siyasetten seçerek ya da siyasal yöntemlerle filmler çekerek, sinema siyaset ilişkisini devam

ettirirken, Amerikan Sineması'ndaki yönetmenler, "ya toplumsal muhalefetin tarzına uygun biçimde gündelik gerçek yaşam pratiklerini ele almak ya da tarihteki veya güncel siyasal uygulamaları metaforik olarak işleme" (Yılmaz, 1997: 82) yöntemleriyle filmler çekmişlerdir.

Yenilenme dönemi filmleriyle birlikte, yukarıda da belirtildiği gibi, seyircilerin tematik anlamdaki ezberleri bozulmaya başlamıştır. Dünyayı kurgulayabilmek için bir dizi yeni temsil, yeni eylem, yeni duygu ve düşünce figürleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Ortaya çıkan bu yeni temsiller bazen egemen toplumsal yapının bütünüyle dışında, bazen de egemen toplumsal gerçekliğin çatlakları arasında yer almıştır. Bu durum sonucunda oluşan yeni temsiller ve buna bağlı olarak ortaya çıkan yeni figürler içinde en önemlisi, muhafazakâr otoriteye ve toplumsal konformizme olan öznedir. Bununla birlikte 1960'lara kadar ki geçen dönemde öznenin işlevsellik için reddedilmiş olma durumu da sona erdirilmiştir. Ryan ve Kellner (1997: 44-45) ortaya çıkan bu yeni figürle birlikte sinema alanında nelerin değiştiğini şöyle vurgulamışlardır:

> Kurulu düzen'in miadını doldurmuş bir dizi muhafazakar değerden ibaret olarak, polisin dosttan çok düşman olarak, babaerkil ailenin kadınları ezmeye yönelik bir kurum olarak, liberal 'konsensüs' idealinin beyazların diğer ırklar üzerinde tahakküm kurmasına yönelik bir bahane olarak, hükümetin ekonomik çıkarların, özellikle savaş endüstrisi çıkarlarının esiri olarak, dış politikanın bir çeşit yeni emperyalizm olarak, Üçüncü dünyanın kurtuluş mücadelelerinin yürekli çabalar olarak gösterilmesi; mistisizm ve uyuşturucu kaynaklı öznel yaşantıların değerinin ve doğa korumacılığının öneminin vurgulanması; cinselliğin bastırılması gereken canavar değil, zengin olasılıklar içeren bir yaşam alanı olarak ve kapitalizmin bir özgürlükler ülkesi değil, bir köleleştirme biçimi olarak tanımlanması yer alıyordu. Toplumsal gerçekliğin genel kabul gören görüntüsünü inşa etmekte belirleyici olan egemen temsil biçimlerinde ortaya çıkan bu dönüşüm, uzun süreli, hatta kalıcı denebilecek etkiler yaratacaktı. Ellili yıllarda dayatılan disipline sorgusuz sualsiz geri dönebilmek ya da altmış öncesinde egemen olan cinsel ve ahlaksal doğruları yeniden ayağa kaldırabilmek artık mümkün değildi. Varlık kazanan radikal alternatif kültür, yirmili ve otuzlu yılların radikal kültürünü susturmuş olan McCharty tarzı baskılara karşı dayanıklıydı, çünkü bu yeni radikalizm, hem Birleşik Devletleri hem de Sovyetler Birliği'ni eleştiriyordu.

Bu dönemle birlikte sinemada ele alınmayan birçok konu ele alınmaya başlamış ve var olan sistemin içinden sistemin bütününe yönelik sert bir eleştiri gerçekleşmiştir. O zamana kadar ele alınması tabu olarak görülen birçok konunun üstüne gidilerek, egemen temsil biçimlerinde büyük bir dönüşüm meydana gelmiştir.

Böylelikle Yeni Hollywood sinemasıyla birlikte, endüstrinin kalıplarından uzaklaşılmış, daha bireysel, yapım şirketlerinden daha bağımsız ve daha sanatsal filmler yapılmaya başlamıştır.

1960'larla birlikte Amerikan Hükümeti'nin Vietnam'da büyük bir direnişle karşılaşıp, başarısız olması, siyahların yurttaşlık haklarıyla ilgili sürdürmüş oldukları mücadele, kadınların feminist harekete katılımlarında görülen artış, 1960'larda fitili ateşe verilen gençlik ve sol hareketler tüm dünyada olduğu gibi Amerika'da da yankısını bulmuştur. Gençliğin başkaldırısı sonucu sokaklara dökülmesiyle gelişen bu hareketler, birbirlerine destek olmakla birlikte, birbirlerinin gelişimine de katkıda bulunmuştur. Toplumsal muhalefeti oluşturan bu gruplar kurulu burjuva yerleşik düzenine karşı alternatif bir düzen getirmeye çalışmışlardır. Böylece Amerikan Sineması'nın sık sık başvurmuş olduğu Amerikan Rüyası mitinin yeniden uyandırılmasına karşı yabancılaşmış ve bunun hiç de doğru olmadığını ileri süren bir döneme girilmiştir. Böylelikle Amerikan ideolojisine karşı bir duruş geliştirilmiş bunun da sinemaya yansıması birçok filmle kendini göstermiştir.

O zamana kadar ataerkil aile yapısı ve bireyci erkek kahramanın ön planda oluşu, Amerika'nın yapmış olduğu bütün savaşlarda haklı olması, savaştan her şeye rağmen sürekli kazanarak çıkması, Amerika tarihinin ne kadar önemli olduğunun vurgulanması, Amerika'nın tarihsel anlamda gelişirken dürüst ve dostluk, kardeşlik, özgürlük ideallerine bağlı olarak gelişmesi, Amerika'da herkesin eşit haklara sahip olması, her bireyin başarı ve zenginlik fırsatlarına sahip oluşu... gibi birçok mit, Amerikan Rüyası denen mitin ana eksenini oluşturmuştur. Yukarıda da bahsedildiği gibi Yeni Hollywood sinemasıyla birlikte, geleneksel hale gelmiş Amerikalı kahraman mitiyle birlikte birçok alanda bu yenilik hareketi etkisini göstermiş ve bütün bu mitlerle ilgili yeni temsiller geliştirilip, eleştirel bakışlar ve ona bağlı olarak da eleştirel filmler ortaya konulmuştur. Mesela bu filmler arasında oldukça önemli yere sahip olan bir kaçı; Arthur Penn'in yönetmiş olduğu *Küçük Dev Adam* (filmde General Custer daha önce hiç bir Western filminde rastlanmadık biçimde başına gelenleri hak etmiş bir despot olarak gösterilmiş, filmde Kızılderili'ler merkeze konurken, Amerikan askerleri dışarıdan gelen yabancılar olarak gösterilmiştir), Robert Altman'ın *Cephede Eğlence* ve *McCabe Mrs. Miller* (Amerika'nın Vietnam Savaşı'na eleştirel gözle bakmış, savaşı ahmakça ve insanlık dışı göstermiş,

böylelikle Amerika'nın girmiş olduğu her savaşın haklı bir gerekçesi vardır imajını yerle bir etmiştir), Mike Nichols'ün *Aşk Mevsimi*, Arthur Penn'in *Bonnie and Cleyde* (bu filmden yıllar saonra çekilen Katil Doğanlar filmine de ilham kaynağı olmuştur) ve *Easy Rider* (1960'larla başlayan ve 1960'ların ikinci yarısında zirveye çıkan hippi hareketinin temsil etmiş olduğu karşı kültürle en fazla ilişkisi olan film olarak değerlendirilir. Film iki hippinin doğaya dönüş hikâyesini Amerikan Rüyasındaki doğudan batıya göçün tersine batıdan doğuya motosikletli yolculuklarıyla anlatmıştır)... gibi filmleridir. Bu filmler çekildikleri dönemin en önemli yapımlarıdır ve yıllar sonrasının klasikleri olarak varlıklarını sürdürmüilerdir.

Görüldüğü gibi bu dönemde sadece sinemasal alanda değil, toplumsal muhalefetin gelişmiş olduğu her alanda egemen ideolojik yapılanmaya karşı bir duruş geliştirilmiştir. Bu bağlamda sinemada o güne kadar egemen olan anlatım ve sunum tarzına bir darbe vurulmuştur. Bunun yerine de alternatif olabilecek yeni anlatım ve sunum tarzları konulmuştur.

1970'lerle birlikte Amerikan Sineması yeniden bir değişime başlamıştır. 1971 yılından itibaren Amerikan Sineması içindeki tutucu, muhafazakâr yönetmenler topluluğu, 1960'larda ortaya çıkmış olan toplumsal muhalefet ortamının karşı çıkmış olduğu geleneksel toplumsal kurumların ve değerlerin yeniden inşası noktasında önemli görevler üstlenmişlerdir. Bu yönetmenler sadece 1960'ların radikal gruplarına karşı çıkmakla kalmamışlar, bununla birlikte liberal kesimlerin bile getirmiş olduğu eleştirel tarza karşı mücadele etmişlerdir.

1970'lerin ortalarına doğru içinde bulunulan durum, kriz ortamı olarak nitelendirilmiş ve buna bağlı olarak da kriz filmleri çekilmeye başlanmıştır. Kriz filmleri, Amerikan toplumuna egemen olan kötümserliği ve hoşnutsuzluğu dile getirmekle birlikte, yukarıda bahsetmiş olduğumuz sebeplerden dolayı zarar görmüş, güvenirliği gittikçe düşmüş olan kurtarıcı liderliğin yeniden üretilmesi için ve 1970'lerin sonlarındaki muhafazakâr hareketin oluşması için yeni liderlik tipolojileri de sunmuştur. Kriz filmlerinin ortaya çıkmış olduğu dönemi Kellner ve Ryan (1997: 91-92) şöyle değerlendirmişlerdir:

> Ekonominin düşüşe geçmesi, işsizlik tehlikesinin giderek artması ve enflasyonun gelir seviyesinde azalmaya neden olmasıyla giderek yaygınlaşan

> bir güvensizlik duygusu baş göstermiştir. Yetmişli yılların başlarındaki kriz filmleri öncelikli olarak altmışlı yılların taşkın hareketliliğine tepki göstermek ve pasifize etmekle meşgul görünüyorsa, yetmişli yılların ortalarına gelindiğinde bu filmlerin başlıca ilgi odağı, ekonomik sorunlarla ve ardı ardına gelen gerileme dönemlerinin olumsuz psikolojik etkileridir. Bu dönem filmlerinde sergilenen ruh halinin daha az iyimserlik taşıdığı açıkça seçilir. Kriz filmleri aynı zamanda, film endüstrisindeki değişimlerle sinema ideolojisi arasındaki ilişkinin izlerini taşır. Bu filmler yetmişli yılların başlarında ilk büyük gişe başarıları arasına girerek, büyük gişe hâsılatları peşinde koşmayı dönemin en çok rağbet gören piyasa eğilimi haline getirmekte etkili olmuşlardır.

Kriz döneminde çekilen bu filmler, Amerikan toplumunun büyük bölümü tarafından paylaşılan popüler fantezi ve korkulara el atmıştır. Hem estetik hem de tematik anlamda geniş kitlelere hitap eden bu filmler özellikle dönemin gençleri tarafından oldukça ilgi görmüştür. Bu ilginin yoğun olmasında eril kahramanlık, gerilime dayalı hikaye sonucunda çözüme dayalı bir son, tipik romantik aşk hikayesinin filmin içine yedirilmesi... gibi temsil kodları (Ryan ve Kellner, 1997: 92) etkili olmuştur. Yani klasik gerçekçi anlatı ve ona bağlı olarak gelişen temsil kodları oldukça önemlidir..

Kriz filmleri içinde yer alan felaket filmleri arasında 1970'li yıllarda yapılan *Havaalanı, Yangın Kulesi, Zelzele*... gibi filmler ön plana çıkmaktadır. Bu filmlerde her şeyin normal gittiği bir yaşamda bir anda yaşanan bir olayla birlikte kargaşa ortamı doğmuş, çeşitli sınavlardan geçen kahraman (lider, kurtarıcı) bir anda ortaya çıkarak felaketin üstesinden gelmesi noktasında önemli rol oynamıştır. Felaketin bertaraf edilmesiyle son bulması gibi tanıdık bir anlatı yapısını içinde barındırmıştır. Ryan ve Kellner felaket filmlerinin Amerikan kültüründeki muhafazakâr ideolojinin içinde yerini almış olan çözümsüz bir ikilem ya da karşıtlığa vurgu yaptığını belirtmiştir. Bu filmler, ataerkilliği ve otoriterliği yüceltmekle birlikte, bunların yeniden üretilmesinin de önün açmıştır (Ryan ve Kellner, 1997: 100). Buna bağlı olarak bu filmlerin gerici ve radikal bir yapıya sahip olduklarının altı çizilmelidir.

Ryan ve Kellner kriz ve felaket filmlerinin radikal eleştirinin artmasına müsaade eden güvenli ortamın politik ve ekonomik gelişmeler sonucu sıkıntıya düşmesinin sonrasında, 1960'ların gücünün kalmadığı ve radikal hareketlerin korku dolu tepkilere dönüştüğü bir dönüm noktasında ortaya çıktığına işaret etmiştir. Hem kriz hem de felaket filmleri tam da sistemin istediği yapılanmanın oluşmasında oldukça önemlidir. Çünkü bu filmler, kurtarıcı şiddet ve kurtarıcı liderliğe dayalı

sanal modellere doğru bir geri çağırmayı seslendirmektedirler. Bununla birlikte kendisinden sonraki döneme de göndermelerde bulunmuşlardır. Burada önemli olan önce krizi yaratmak ve sonrasında da oluşturulan (kimi zaman suni kriz ortamları yaratılmıştır) krizi çözüme kavuşturmaktır. Bu tür filmler, toplumun kurumsal düzeninin yeniden inşasında oldukça önemli bir yer edinmişlerdir. Ryan ve Kellner (1997: 112) bu filmleri şöyle değerlendirmiştir:

> Söz konusu filmler hem düzenin kurtarıcı temsillerinin sanal bir geri dönüşünü resmeder, hem de toplumsal gerçekliğin ortak kabul gören komünal bir inşasını kodlayan bu temsilleri muhafazakâr bir doğrultuda yönlendirir. Elbette bütün bunlar, yetmişli yılların sonlarında yaşanan muhafazakâr zaferlerin kriz filmleri sayesinde gerçekleştirdiği anlamına gelmez. Bu filmlerin yaptığı şey, olayların bu yönde gelişmesinde kendisi de başlı başına bir faktör olan temsili güvenlikteki çöküşü canlandırmak ve temsili kurumsal çözümler inşa etmektir. İzleyici kitleleri kriz temsillerinin popülerleşmesini sağlamıştır, çünkü bağlanılan komünal temsiller düzeyinde gerçekleşen felaketler bu temsillerden türeyen güvenlik duygusunu zedelemiştir. Öte yandan, güven ve emniyet duygularına inen darbeyi kodlayan bu filmler, birkaç yıl içinde sağaltıcı bir toplumsal etki yaratacak olan yeni temsilleri de sağlarlar. Dolayısıyla bu filmlerdeki kriz anlatısı, tarihsel olarak tecelli olacak olanın yürürlüğe konuşudur. Lider, henüz insanların zihinlerinde de olsa, yola çıkmıştır.

Ryan ve Kellner'in de ifade ettiği gibi bu filmler, gelecek politikaların oluşumunda oldukça önemli bir yere sahip olmuştur. Belki muhafazakâr zaferlerin arka planında tümüyle Amerikan Sineması'ndan söz etmek haksızlık olacaktır. Ama Amerikan Sineması; toplumu nasıl bir dönüşümün gerçekleşmesi gerektiği noktasında etkilemiş ve tetiklemiştir. Özellikle toplumun politik bilincine yönelik yapılan filmler sayesinde etkili olmuştur. Adresi tam olarak göstermemiş olsa da izlenecek yolun muhafazakârlıktan başka bir yöne doğru evrilmesini engellemiştir. Dolayısıyla gidilecek başka adres veya yol yoktur.

2.1. STEVEN SPIELBERG

1970'lerin başında "Movie Brats" (Sinemanın Veletleri) adıyla bilinen ve içlerinde F. F. Coppola, Martin Scorsese, George Lucas, Brian De Palma ve Steven Spielberg'in de bulunduğu sinemacılar topluluğu Amerikan Sinemasında yerlerini almaya başlamışlardır. Bu yönetmenler arasında yer alan Steven Spielberg

1970’lerden bugüne kadar film çekmeyi sürdüren Amerikan Sineması’nın en önemli yönetmenlerinden birisidir. Kimi sinemacılar ve eleştirmenlere göre Spielberg sinemanın dahi çocuğudur (Teksoy, 2005: 782), kimilerine göre ise şarlatandır. Her ne olursa olsun dünyada filmleri en çok izlenen yönetmenler arasında yer almıştır ve 1970’lerden günümüze Steven Spielberg kadar popüler kültürü etkileyip, seyrini değiştirebilme yeteneğine sahip olan çok az yönetmen vardır (Kramer, 2007: 367).

Birçok yönetmen Spielberg gibi geniş kitlelerce benimsenen bir yönetmen olmayı ister. Mesela Andre Wajda bunlardan birisidir. Spielberg gibi geniş kitlelere hitap etmeyi ve onlar tarafından benimsenmeyi önemsemiştir. Bununla birlikte Spielberg’in bu kadar geniş bir kitleye hitap etmesi, Tarkovski gibi yönetmenler için tahammül edilemez bir şeydir. Tarkovski Spielberg ile ilgili şunları belirtmiştir (Akt, Canbazoğlu, 1989: 30-31):

> Sinema, genellikle anlaşılması zor, yüksek bir yaratıcılık gerilimi içeren bir özün sanat biçimidir. Bu, ben anlaşılmak istemiyorum demek değil, ama Spielberg gibi, örneğin, genel kitle için bir film yapamam. Eğer yapabileceğimi keşfetseydim acı duyardım. Eğer genel bir izleyici kitlesine ulaşmak istiyorsanız, Star Wars ve Superman gibi, sanatla hiç ilgisi olmayan filmler yapmalısınız. Bununla halkın aptal olduğunu söylemek istemiyorum, ama onları memnun etmek için de kesinlikle böyle bir ızdıraba katlanamam.

Ünlü sinema yazarlarından Erman Şener (1985: 56) ise Spielberg’i geç kalmış Georges Melies olarak değerlendirmiştir. Melies sinemanın büyücüsü olarak bilinmekte ve bugünkü kurmaca filmlerin öncüsü sayılmaktadır. Erman Şener, Melies *Indiana Jones*’un (1981) çekildiği dönemde yaşasa onu çeker, Spielberg de *Aya Seyahat*’in çekildiği dönemde yaşasa *Aya Seyahat*’i (1903) çekerdi diyerek argümanını netleştirmiştir.

Spielberg’in F.F. Coppola, Martin Scorsese, Brian de Palma gibi sinema dilini daha sanatsal ve mesaj yüklü olarak kullanan ve toplumsal nitelikli filmler yapmış olan yönetmenlerden daha önemli olarak sayılmasında, Amerikan toplumunu incelemeyen, mesaj kaygısı gütmeyen ya da izleyiciyi düşüncelerle boğmayan yapımlara imza atmış olması vardır. Yani Spielberg’in filmleri, insanların belli bir konu üzerinde yoğun bir biçimde düşünmesinden çok, eğlendirme ve keyifli vakit geçirme üzerine kurulmuştur. Ünlü Fransız yönetmen François Truffaut’nun Spielberg ile ilgili söylemiş olduğu şu söz herhalde her şeyi daha iyi açıklayacaktır;

“Spielberg olağanüstü gerçek gibi gösterebilme yeteneğine sahip ya da rüyalarımıza gerçeklik katma yetisine. İşte bu yüzden o bir dahi” (Auty, 1985: 24-25).

Amerikalı eleştirmen Chris Auty’nin Spielberg değerlendirmesi ise, Spielberg’in çok hızlı bir başarı grafiği çizmiş olmasına rağmen, daha 30’lu yaşların başında halkın zevklerini çok iyi kavramış ve bunun olağanüstü denetim yeteneğiyle birleştirerek birçok kesime hitap edebilmiştir (1985: 24) şeklinde olmuştur.

Görüldüğü gibi kimilerine göre o bir şarlatan, halkın duygularıyla oynayan ve onları kandıran bir tüccar; kimilerine göre ise bir dahi, sinemanın ilahı olarak değerlendirilmiştir. Her ne olursa olsun Spielberg sineması, sinema tarihi açısından oldukça önemli bir yere sahiptir. O bir fantazya üreticisidir ve bunu olabildiğince gerçekmiş gibi sunmuştur. İbrahim Altınsay (1984: 28) *Gelişim Sinema* dergisinde Lucas ile Spielberg’i karşılaştıran yazısında, Spielberg’in fantazyayı yaşanılan gerçeklikle nasıl birleştirdiğine dikkatleri çekmiştir. Böylelikle izleyicilerin düş gücünde yeni ufuklar açılmaya çalışılmıştır.

Spielberg’in yönetmiş olduğu filmler, izleyicinin üzerinde çok fazla düşünmesini gerektirmese de sinema eleştirmenleri, akademisyenler ve araştırmacılar tarafından ciddi şekilde düşünmeyi ve araştırmayı gerektiren ama bununla birlikte bu düşüncenin geleceği noktada birbiriyle çelişen sonuçları doğuran bir yapıya sahiptir.

Spielberg sinemasını ele almaya başladığımızda; Kramer, Spielberg filmlerinin iki ana kategoride ele alınabileceğini belirtmiştir, bunlardan ilki; aile ile birlikte izlenebilecek, fantazmayı ön plana çıkaran ve macerayla süslenmiş filmlerdir. Bu kategoridekilere örnek olarak; *E.T.* (1982), *Üçüncü Türle Yakın İlişkiler* (Üçüncü Türden Yakınlaşmalar) (1977), *Indiana Jones Serisi* (1984...), *Jurassic Park Serisi* (1993...)... gibi filmler gösterilebilir. İkincisi ise; önemli tarihsel konuları ele alan ve daha çok yetişkinlere yönelik filmlerdir. Bunlara örnek verecek olursak; *Mor Yıllar* (1985), *Güneş İmparatorluğu* (1987), *Schindler’in Listesi* (1993), Amistad (1997), *Er Ryan’ı Kurtarmak* (1998)... gibi filmlerdir. Özellikle birinci kategori içindeki filmlerin birçoğu gişe tarafından büyük başarı elde etmiş, hatta bir çok gişe rekoru kırmış filmlerdir. Spielberg bu filmler sayesinde ABD’deki en zengin kişiler arasına girmeyi başaran birisidir (O’Neill, 2003: 590). İkinci kategori

içindekiler ise eleştirmen ve sinema yazarları tarafından büyük övgüler almış filmlerdir (Kramer, 2007: 367-368).

Spielberg oldukça yetenekli bir sinemacıdır. Bu yeteneğini teknolojinin gelişimine paralel olarak geliştirmiştir. Sinemasal efektleri kullanmada son derece başarılı, gerçekçi ve güdümleyici bir sinemacı olarak tanımlanmıştır (Kolker, 328). Hollywood stilinin en başarılı yönetmenlerinden birisi olan Steven Spielberg, Klasik Anlatı tarzını uygulama noktasında da oldukça yetkindir. Bununla birlikte özellikle filmlerinin biçimsel özellikleri, başarısındaki en önemli öğelerin başında gelmektedir. Mesela serbest ve hızla hareket eden bir kameranın yaratmış olduğu heyecan ve gerilim *Schindler'in Listesi*, *Er Ryan'ı Kurtarmak* ve *Güneş İmparatorluğu* filmlerinde el kamerasıyla ve üst açıdan yapılmış çekimlere yer veren sekanslardakine benzer biçimde, Indiana Jones filmlerindeki vagon sahnelerinde de büyük önem taşımıştır. Bulanıklaştırılmış görüntüler, gerilim yaratan aydınlatma, renklerin zengince kullanımı ve mizansen seçimleri *Mor Yıllar* ve *Güneş İmparatorluğu*'nun yanı sıra *E.T.*ve *Üçüncü Türle Yakın İlişkiler* filmlerinde de karşımıza çıkmaktadır (Kramer, 2007: 368). Spielberg film sanatını çok iyi bilmektedir ve bunu filmlerine kusursuza yakın bir biçimde aktarmaktadır.

Spielberg sineması, biçimsel yapının filme şekil ve anlam vermesi bağlamında izleyici tarafından oldukça benimsenmiştir. Bu çekicilik seyircinin filmleri onaylanmasıyla taçlanmıştır. Filmlerin biçimleri yani estetik özellikleri, izleyicinin ideolojik gereksinimlerine yanıt ve biçim verme, onlara güvenilir bir ideolojik sığınak sunma noktasında imgeler ve anlatılar üretmiştir. Spielberg'in filmleri izleyicisi için konforlu bir ortam yaratmaktadır; yani filmi izleyenler filmden bir rahatsızlık duymadan sinema salonundan ayrılabilirler. Buna ek olarak, izleyicilerin arzuları tatmin edilmekle birlikte bir rahatlama söz konusu olmuştur. Gerçek yaşamın neredeyse bire bir aynısı filmlerde üretilmiş, filmlerin gerçekmiş gibi olmasına ayrı bir özen gösterilmiştir. "Filmlerin düşsel yapısı içinde birey ile dünya arasındaki ilişkilerin sahtesinin üretildiği konforlu bir dünya" (Kolker, 1999: 329) yaratılmıştır.

Spielberg'in filmleri konu bağlamında da son derece önemli ve seyircinin ilgisini çekebilecek niteliktedir. Özellikle sorunlu zayıf, ortada olmayan, ailesine

sahip çıkmayan, sorumsuz ve acımasız baba karakterleri *Jaws, E.T., Mor Yıllar, Güneş İmparatorluğu, Hook, Jurassic Park* ve *Schindler'in Listesi* ... gibi filmlerde açıkça görülmektedir. Çocukların bakış açısından sunulan deneyimlere de çoğu filminde aşırı önem vermiştir. Özellikle *E.T., Üçüncü Türle Yakı İlişkilerr* filmleri bunlar arasında en önemlileridir. Kölelik hem *Indiana Jones*'un hem de *Amistad*'ın konusudur. Otorite sahibi kişiliklerin hırs veya iktidara olan tutkuları Amistad, *Schindler'in Listesi, Jaws, 1941...* gibi filmlerinde yer almaktadır. Faşizmini yükselişi veya İkinci Dünya Savaşı ile bağlantılı filmleri ise *1941, Schindler'in Listesi, Güneş İmparatorluğu, Indiana Jones*'un birinci ve üçüncü filminde ve *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmlerinde odak noktasını oluşturmaktadır. Tüm bunlarla birlikte özellikle *Schindler'in Listesi* ve *Münih* filmi Spielberg için Yahudi dini ve tarihiyle hesaplaşmayı da içinde barındırmıştır. *Indiana Jones* serisinin ilk üç filminin de Yahudi, Hint ve Hıristiyan mitolojileri üzerinde kurulmuş olduğu ve daha birçok filminde dinsel öğeleri kullandığı bilinen bir gerçektir. Spielberg'in hem fantastik hem de ciddi filmleri kötülükten kurtulma, arınma ve ruhsal yenilenme sahnelerini barındırmıştır. *Jaws* filminde Kaptan Ahab'a benzeyen Quint'in büyük beyazla son birleşmesi, *Üçüncü Türle Yakın İlişkiler* filminde Roy Neary'nin göğe yükselmesi, *E.T.* filminde karakterin yeniden göğe yükselmesi, *Indiana Jones* serisinin ikinci filmi olan *Kutsal Hazine Avcıları*'nda Indy ve Marion'un sandığın açıldığı sahnede canlarının bağışlanması, *Mor Yıllar* filminde Albert'in kurtarıcılık eylemleri ve Celie'nin lanetlenmesi, *Er Ryan'ı Kurtarmak* filminde iyi ahlaklı bir adamın yasını tutan son mezarlık sahnesi bunun örnekleri arasında yer almıştır (Kramer, 2007: 368-369).

Kolker (1999: 357) Spielberg'i "her şeyin daha iyi olacağına aileyi ikna eden ve durumun nasıl olduğunu anlamaları için aileye çağrıda bulunan sevilen bir oğlu, büyük bir toparlanma fantezistidir" şeklinde tanımlamıştır. Spielberg sinemasında aile kavramı oldukça önemli bir yer edinmektedir. Filmlerinde sürekli olarak anne baba ve çocuklardan oluşan geleneksel aile tablosu ön plana çıkarılmış ve aileden herhangi bir ferdin yokluğu bir eksiklik olarak sunulmuştur. Ailenin filmlerde yitirilmesi Spielberg için katlanılmaz bir durum haline dönüştürülmüştür. Ev içinde aile bireylerinin kırgın olması gibi bir durum, filmin bir yerine kadar devam eder ve filmin bir noktasında artık daha fazla bu kırgınlığın sürmesine izin verilmez.

Spielberg filmlerinde, orta sınıflı insanların dünyalarından bahsetmiştir ve orta sınıf aileyi muhakkak bir arada tutmuştur. Bunu yaparken de erkek ve kadının görevleri ayrı ayrıdır. Özellikle kadın ev içinde olmalı ve baskın olmamalı, sadece ev içi gurubun yumuşak merkezi olmalıdır. Kadın ev içinde çocuklarına ve eşine sahip çıkan, onları koruyan ve evinde ev işleriyle uğraşan bir karakter olarak film edilmiştir. Filmlerinde orta sınıf insanlar tehdit altındadır. 1950'lerin ortasından 1970'li yıllara kadar geçen süreçte filmlerin başlıca teması, orta-sınıfın kolayca tehlikeye düşebileceği ve onun güven altında olmayışıdır. Bundan dolayı orta-sınıf sürekli kontrol edilmelidir. Bu noktada iki şey ön plana çıkmıştır. Aile, dışarıdan gelen tehlike ve tehdide karşı güvenlik altında olmalıdır. Bunu da ancak ailenin erkek üyesi yapabilir. Erkeğin bütün bunları yapabilmesi için öncelikle aileyi koruyabileceğini, gerektiğinde düşmanlardan intikamı alabileceğini kanıtlaması gerekmektedir. Spielberg filmlerinde aileye yönelik saldırı genellikle karşı konulamayan, insanüstü güçlerin müdahalesi biçimindedir. Mesela, Duel filminde kötü niyetli kamyon, *Jaws*'da daha da kötü olan köpekbalığı, Sugarland Express filmindeki polis, Close Encounters filmindeki uzaylılar... gibi. Spielberg'in filmlerinde aile gibi ev içi alan da kutsanmış bir mekân olarak sunulmuştur.

Spielberg filmleri izlenmesi, okunması ve bütün bunlardan sonra anlaşılması zor filmler olarak görülmemiştir. Ama bunun da ötesinde, izleyiciye neler olup bittiğini anlatmadan, onları yönlendiren, bu anlamda tam istediği yöne doğru çeken, izleyicinin arzularını tahrik eden filmlerdir. Her ne kadar izleyicileri ikna etme ve yönlendirme konusunda ilk yönetmen olmasa da bunda ısrarlı olan ilk yönetmendir (Kolker, 1999: 357).

Spielberg sineması ikiliklerden oluşmaktadır. Birçok filminde hemen hemen aynı karşıtlıklar tekrar tekrar belirmektedir. Bunlara örnek olarak; bilim – duygu, mantık ve tinsellik, bastırılmış cinsellik ve ideal aile yaşamı... gibi konular görülmektedir. Bu noktada oluşturulan ikilikler Amerikan kültürünün belirleyici bir biçimde bölünmesini, muhafazakâr ideolojinin kamusal dünyası ile liberal ideolojinin özel dünyası arasındaki ikiliğe de dikkatleri çekmiştir. Onun filmlerinde eşduyum, duygu ve cemaat en az aile kadar ön plana çıkan diğer unsurlardır. Ryan ve Kellner (1997: 403) Spielberg sinemasının popülaritesini şöyle yorumlamaktadır:

> Spielberg filmlerinin büyük popülaritesi, kamusal dünyadan karşılanamayan cemaat ve eşduyuma dönük güçlü arzu ve gereksinimlerin belirtisi olarak da okunabilir. Başka bir deyişle, bu filmlerdeki kaçışcılık ve özel alana sığınma eğilimi, özünde Amerikan kültüründeki ilerici güçlerin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Özel alanı duyguya boğmakla kamusal alandan vazgeçişi imledikleri ölçüde, Spielberg'in filmleri, çağdaş muhafazakârlığın kamusal alanı hayatta kalmacı bir cangıla çevirme pahasına hizmet ederler. Ancak bir yandan da muhafazakârların tüm çabalarına karşın daha iyiye dönük özlemlerin halen canlı olduğuna işaret ederler. Fantezi düzleminde canlandırılan arzularla kamusal gerçeklik arasındaki dengesizliğin bir nedeni de, bizce, kapitalist modernleşmenin ekonomik sisteme eşlik eden ve ona destek olan geleneksel kurumları (özellikle aileyi) ezip geçmiş olmasıdır.

Spielberg sineması - ideoloji ilişkisine gelindiğinde, filmleri, ideolojiye yanıt ve biçim vermenin ötesine geçmiştir. İnsanların dünya ile arzuladıkları türden ilişkilerin biçimi olan ideolojinin kendisi haline gelmişlerdir. Böylelikle bireyler öznelliklerini açıkça tanınabilir ve arzulanabilir bir şey olduğundan ideolojik söylemin emrine vermiştir. Filmlerin ideolojik yapısı izleyicinin varlığını onaylamakla birlikte, izleyicinin sürekli olarak inanmış olduğu ve arzuladığının doğru ve içine girilebilir bir şey olduğunu iddia etmiştir. Bu süreç içinde film izleyiciyi; konfor ve heyecanlanma sağlayan bir açıklık dünyasının içine çekmiştir. Spielberg filmleri sadece seyirlik filmler olarak değerlendirilmemelidir. Bu filmlerin, izleyicinin istemediği veya kabul etmediği hiçbir şeyi göstermeme gibi bir yapısı da vardır. Spielberg'in filmlerini bir ideolojik üretim fabrikasına benzeten Kolker Spielberg sinemasını şöyle özetlemektedir (1999: 330):

> Spielberg'in filmleri 1980'li yılların mükemmel düşselini kültürün görmek istediği bütün imgeleri, kültürü tanımlayan imgeler ve anlatıları üreten bir ideolojik anlam fabrikasını oluşturur. Görece kısa bir zaman dilimi içinde filmlerinin peşpeşeliği, başarısı ve etkisi bu filmleri bir tür arzu ansiklopedisi, izleyicilerin çağrılmayı istedikleri bir temsil alanı yapmıştır.

Kolker'in de bahsettiği gibi Spielberg'in sineması, 1980'lerde toplumun görmek istediği her şeyi tam da nasıl görmek istiyorlarsa öyle gösterebilme yeteneğine sahip olmuştur. Bu bağlamda O'nun filmleri ideolojik anlam fabrikası gibi düşünülmüştür. Var olan toplumsal yapıyı ve değerleri, ataerkilliği, kapitalizmi... vb. yeniden üretmiştir.

Yine sinema ideoloji ilişkisi bağlamında Spielberg'in sineması, ideolojinin muhteşem bir biçimde izleyiciye farkettirilmeden işlendiği filmlerdir. Aslında seyirci

neyi izlediğinin değildir. İzleyiciler ne izlediklerinin farkında olmadan var olan sistemin ve sinema endüstrisinin istediği biçimde yönlendirilmektedirler. İdeolojiyi bir örtünme, gizleme aracı olarak ele aldığımızda, Spielberg'in filmlerinin açıkça bir politik yapısının olmadığı, hatta film boyunca politik imge ve göndermelerin sayısının son derece azmış gibi göründüğü göze çarpmaktadır. Bu politik göndermeler ne zaman ortaya çıkmış olsa, açık bir biçimde izleyicilere sunulmuştur. Mesela 1981 yılında çekmiş olduğu *Kutsal Hazine Avcıları* (Raiders of the Lost Ark) filmi 1930'lu yıllarda geçer ve bu filmde Naziler kötülük figürü olarak kullanılmışlardır. Her ne kadar Naziler kötülük figürü olarak gösterilmiş olsalar da ortada bir Nazizm ya da Nasyonal Sosyalizm tartışması yoktur. Filmde Nazilerden sadece Amerikalı arkeolog Indiana Jones'un Yahudilerin dinsel objesi olan kayıp Ahit Sandığı'nı aramasının içindeki bir bölümde geçmişlerdir. Filmde Nazilerden çok Orta Doğulular tehlikeli olarak gösterilmiştir. Özellikle Indiana Jones'un sevgilisinin Naziler tarafından kaçırılıp, Jones'un sevgilisini ararken Araplarla dolu bir sokakta iri yarı, sarıklı ve sakallı birisiyle karşıya kaldığı sahnede Amerikan toplumunun Araplara karşı olan bütün hırsı içinde bulunulan sahnede alınmak istenmiş gibidir. Jones son derece soğukkanlı bir biçimde silahını çıkarıp, kendisine karşı palasını havada savuran Arabı vurmuştur. Böylece 1980 sonrası Reagan'ın Amerikan Devlet Başkanı olmasıyla birlikte gelişen Arap ve Ortadoğulu düşmanlığına karşı seyircinin ideolojik olarak bir konuma sürüklenmesi söz konusu olmuştur. Bu durumu Kolker (1999: 359) şöyle yorumlamaktadır:

> Bu sekans doğrudan ideolojik-politik söyleve başvurduğu nadir anlardan biridir. Çok fazla hilekâr olmasa da Spielberg genelde son derece dolaylı ve sık sık olarak da son derece sinsidir. Onun anlatı söylemi güvenlik, yardım(laşma), ıslah ve iyileşme arzularından bahseder; bu söylemin biçimsel ifadesi, izleyiciyi hem etkileyecek hem de Spielberg'in duruma ikna edici tepkisini karşı konulmaz kılacak bir konuma sokar

Spielberg sineması, her birey için aynı anlamı ifade etmek için eşsiz bir kurguyla izleyiciye sunulmuştur. Bir Spielberg filmi izlenirken izleyicinin yanıtı diğerinden farklı olamaz. Şüphesiz ki bu durum sadece Spielberg'e özgü bir durum değildir. Hollywood kuruluşundan itibaren Klasik Anlatı Sinemasının en temel özelliklerinden birisidir. Hollywood sinemasının varoluş nedenlerinden en önemlisi, izleyicinin filmin biçimsel ve değişmez geleneklerine rıza göstermesiyle varlığını

sürdürmüş olmasıdır. Seyircinin perdede yansıtılan filmin kesinlikle gerçek olduğuna inanmasına, yani tümden bir yanılsama yaşamasına neden olmuştur.

Spielberg filmlerinin başlıca hedefi olarak izleyiciler için, ister kadın olsun isterse erkek, kendi öznelliklerinden vazgeçerek filmleri izleyebilecekleri bir güven ortamının sağlanmıştır. İzleyici karakterle özdeşleşmenin de ötesinde bir duyguya kapılmıştır. İzleyici olay örgüsü içinde bireyselliğinden feragat etme noktasına getirilmiş, olaylara ve ritme tabi kılınarak, kurmaca dünyanın içinde bir parça haline dönüşmüştür.

Spielberg'in filmlerinde ilgi çekici bir diğer nokta da yumuşak bir hiciv dokusunun oluşudur. Mesela *Kutsal Hazine Avcıları* filminde macera filmlerine göndermeler vardır. Kutsal sandığı Amerika'nın dünyanın dört bir yanından topladığı ıvır zıvırlar arasında gösteren son bölüm, Indiana Jones'un tüm dünyayı kurtardıktan sonra sevgilisinin yanında sızıp kalması, Spielbergvari hicve örnek olarak gösterilmektedir. Spielberg filmlerinde ön plana çıkan bir diğer unsur ise, aksiyondan çok "suspens"i ön plana çıkarmalıdır. Yani beklenmeyen bir olayın aniden oluşmasından çok beklenen ama bir türlü gerçekleşmeyen bir durumu anlatmaktadır. Bu noktada merak unsurunu en üst seviyeye kadar çıkararak Hitchcock geleneğini sürdürmüştür. Mesela *E.T.* filminin neredeyse ilk yarım saatinde kahramanı, sadece siluet olarak göstermiştir (Altınsay, 1984: 27-28).

Günümüzde Spielberg, dünya sinemasında eşi bulunmayan yönetmenler arasına ismini yazdırmıştır. O birçok genç sinemacı için bir ilah olarak görülmektedir. Spielberg'in günümüzde nasıl algılandığını Kramer şöyle belirtmektedir (2007: 369):

> Spielberg bugünün efsane yaratıcısıdır. Spielberg'in fantastik serüvenleri, tıpkı arkadaşı ve işbirlikçisi George Lucas'ın Star Wars (Yıldız Savaşları) filmleri gibi, Batı uygarlığının (ve başka uygarlıkların) temelleri olan peri masallarına, efsanelere ve dinsel öykülere çağdaş bir bakış açısı ve en yeni teknolojiyi getirmiş olmanın yanı sıra, bu kadim öyküleri yirminci ve hatta yirmi birinci yüzyıl içinde güncellemiştir ve sinemalar bunun için (bir kez daha) çağdaş tapınaklar ve katedraller olarak işlev görmüştür. Spielberg, sinema salonunu, aynı zamanda Batı tarihindeki kölelikten Yahudi Soykırımı'na dek uzanan önemli konuları tartışmaya açmak için de bir forum olarak kullanmaktadır hiç kuşkusuz.

Kramer'in Spielberg ile ilgili yorumundaki birçok nokta oldukça önemlidir. Ama tüm bunlarla birlikte Spielberg'in filmlerinde görmezden geldikleri veya yapmadıkları oldukça önemlidir. Spielberg bir değerlendirmeye tabi tutulduğunda bu bağlamda da ele alınmalıdır. Spielberg günümüzde yalnızca piyasa şartları neyi gerektiriyorsa ya da güncel siyaset nereden esiyorsa veya klasik hangi tür filmler revaçtaysa ya yapımcı olarak onlara parasını yatırmakta ya da öyle filmler yönetmektedir. Sonuçta bugüne kadar Amerikan ideolojisinin aksi konumda hiç bir filme imza atmamıştır. Bazı şeyleri yaparken de (mesela II. Dünya Savaşıyla ilgili yapmış olduğu filmlerde olduğu gibi, Costa Gavras *Amen* filminde Papalık'ın Yahudiler katledilirken göstermiş olduğu tutumu sorgularken, Spielberg *Schindler'in Listesi* filminde klasik bir kahramanlık öyküsünü sinemasal anlamda biçim ve içerik bazında mükemmele yakın bir dille anlatmıştır) suya sabuna dokunmama politikasını gütmüştür. Spielberg ile ilgili en güzel yorumlardan birisi Kolker'e aittir. Kolker (1999: 396) Spielberg filmlerinin genel özelliğini şöyle yorumlamaktadır

> Bütün tüketim nesneleri gibi Spielberg'inkiler de korkuları yatıştırma ve arzuları tatmin etme vaadinde bulunur. Onlar taahhüdün hazır desteğiyle bir talep dairesi oluştururlar. Onlar dünyanın dehşetengizliklerine dokunmazlar; bu dehşetengizlikleri anlayışımız, filmlerin bunların üstesinden gelmesiyle ortaya çıkan rahatlıkla kısa devre yaptırılır. Özne kendisini, dünyayı bir yana iten seyirlik ile yeniden oluşturur ve özelleştirir ve bunun yerini istekle tüketilen bir düşsel dünya alır. İdeoloji bu yolla kendini yeniden üretir.

Adorno ve Horkheimer *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* adlı metinlerinde klasik sinemanın en temel özelliklerinden birisini "her filmin başında nasıl biteceği, kimin ödüllendirilip kimin cezalandırılacağı ya da unutulacağı anlaşılır" (2007: 54) biçiminde ifade etmişlerdir. Bununla birlikte bu filmler gündelik algı dünyasının aynısını yaratmayı amaçladığından, seyircinin az önce yürüyerek sinemaya girdiği sokakları, filmden çıktıklarında filmin devamı olarak algılamalarını sağlamıştır. Seyircinin bu bildik tavırları sinema yapımcıları ve yönetmenleri için en önemli kuraldır. Dışarıdaki dünya film izleyicisi için sinemada izlediği filmin bir devamı biçiminde algılanmaktadır. Steven Spielberg gibi yönetmenler film ile gerçekliğin birbirinden ayrılmaması üzerine filmlerini kurmuşlardır. İzleyici için film boyunca izlediği her şey, gerçek yaşamı da kapsayacak bir şekilde yönlenmektedir. İzleyici film izlerken kendisine ait herhangi bir düşünce üretmek zorunda kalmamalıdır.

Böyle yapması demek, filmi izlerken pasif durumdan aktif duruma geçmesi demektir. Hâlbuki filmin her bir karesi ya da sahnesi izleyicinin vereceği tepkiyi önceden belirlemiştir. Bunu yaparken de konunun oluşturduğu bağlamdan çok, birtakım sinyaller aracılığıyla gerçekleştirir. Düşünsel anlamda sorgulamaya iten mantıksal bağlardan itina ile kaçınılmaktadır. Olayların gelişimi olabildiği kadar filmin bir önceki sahnesinin sonucunda ortaya çıkmalıdır. Bütün bu belirtilenler Spielberg ve daha birçok Klasik Hollywood filmleri yapan yönetmenlerin filmlerinde mevcuttur. Adorno ve Horkheimer'ın yukarıda bahsetmiş olduğu düşünceler bu yönetmenlerin filmlerine birebir uymaktadır.

Daha önce de belirtildiği gibi Spielberg yönetmenliğin yanı sıra 1970'lerin ortasından itibaren yapımcılık da yapmaktadır. 1970'lerde televizyonun sinemayı alt ettiği dönemlerde ortaya çıkan Spielberg Hollywood sinemasını televizyon ve diğer kültür endüstrilerinin esaretinden kurtarıp, yeniden çağdaş kültürün merkezine oturtmuştur. Bunu yaparken de sinemayı; duyuların uyarıldığı, duyguların boşaltıldığı, ruhun yenilendiği son derece mistik bir mekân olarak tasarlamıştır. Bugün sadece filmlerin bilet satışlarından elde dilen bir gelirden bahsetmemek gerekmektedir. Bununla birlikte yeni medya yayın sistemleri, sponsorluklar, filmlerdeki kostümler veya ürünlerin pazarlanması... gibi geniş bir ürün yelpazesinden bahsediliyorsa Spielberg'in bu durumdaki katkısı son derece önemli olmuştur.

2.2. JAWS/DENİZİN DİŞLERİ

1975 yılında çekilen ve Steven Spielberg'in üçüncü uzun metraj filmi olan *Jaws (Denizin Dişleri),* Amerika ve Dünyanın birçok ülkesinde büyük başarılar elde etmiş ve hemen sonrasında devam filmleri çekilmiştir. Bu film, maddi getirisi bakımından Hollywood'un yüzünü güldümüş ve Yeni Hollywood'un başlangıcı sayılmıştır. Filmin analizine girmeden önce filmin kısa öyküsüne bakmak gerekmektedir.

Jaws filminin öyküsü ikiye ayrılmaktadır. İlkinde kasabada yaşananlar ele alınmıştır, ikincisinde ise denizde köpekbalığını yakalama girişimleri gösterilmiştir.

Filmin açılış karesinde denizin diplerinde yoluna devam eden bir varlık, deniz bitkilerinin arasında yüzmektedir ve bu varlığın nasıl bir varlık olduğu az çok tahmin edilebilir cinstendir. Çünkü bilinmeyen varlık yoluna devam ederken gerilim içeren bir müzik duyulmaktadır. O varlık ile ilgili tehlikeli bir şeylerin olacağı çıkarım dahilindedir. Hemen sonrasındaki karede kızlı erkekli gençlerin bir arada olduğu içki içip, ot çektikleri, müzik yapıp, eğlendikleri sahne gösterilmiştir. 1960'lı yılların hippi gençliğini andıran görüntüler ve kameranın kaymasıyla gençlerin eğlence ortamı gösterilmiştir. Bu iki kareyi birleştirdiğimizde; denizin altındaki tehlikeli varlığın buradaki gençlerle ilgili bir sorun yaratacağını filmin hemen başında çözebiliriz. Gençlerden birisi sigara ve bira içerken karşısında oturan kızla göz göze gelir, şehvet dolu bakışmadan sonra iki genç gruptan uzaklaşırlar. Bu bağlamda filmde sonraki sahnelerde göreceğimiz gibi sürüden ayrılanı kurt kapar misali gruptan ayrılan gençlerden kız olan tek başına denize girer ve erkeğin de denize gelmesi için çaba sarfeder. Bu sırada filmin ilk karesindeki varlık olduğunu tahmin ettiğimiz şey denizde suyun altında kızı takip eder ve kıza saldırır. Kız çırpınıp yardım isterken genç erkek sahilde sızmıştır. Ertesi gün sabah Şef Brody eşiyle yataktan kalkarken görülür. Telefon çalıp Brody işe gitmek üzere evden ayrılır. Brody önceki geceki gençle birlikte sahilde genç kızdan iz ararken yardımcısı Hendricks'in düdük sesi duyulur ve genç kızdan kalan parça üzerinde yengeçlerin gezdiği görülür. Sonrasında Brody denize doğru bakarak bize tehdidin geldiği yeri gösterir. Brody, genç ve Hendricks Şef Brody'nin bürosuna giderler ve Brody olay ile ilgili raporunda genç kızın köpekbalığı saldırısı sonucu öldüğünü yazar. Sonrasında Brody Hendricks'e plajdaki her yere plajın kapalı olduğuna ve yüzmenin yasak olduğuna dair tabelaları dikmesini ister. Bu arada belediye başkanıyla karşılaşan Hendricks plajın kapatılacağını çünkü önceki gece bir genç kızın köpekbalığı saldırısı sonucu öldürüldüğünü söyler. Sonraki sahnede Brody'yi sıkıntılı bir biçimde deniz kenarında antrenman yapan gençleri izlerken görürürüz bu sırada içinde belediye başkanı ve meclis üyelerinin olduğu bir araba gelir ve olayın köpekbalığı saldırısı değil bir tekne kazası sonucu olduğunu söyler ve Adli tıp raporunun da bu yönde olacağını söyler. Böylelikle olayın üstünün kapatılması istemektedir. Çünkü plajın açılışına az kalmıştır ve Amity adasının en büyük geliri turizmdir. İnsanların adaya gelebilmesi için plajın açık tutulması gerekmektedir.

Sonraki sahnelerde plajın açık kaldığı ve insanların denize girip çıkmaya devam ettikleri görülür. Bütün bunlara rağmen Şef Brody tedirgindir. Çok geçmeden Brody'nin tedirginliği haklı çıkaracak olay gerçekleşir ve deniz yatağıyla açılan genç çocuk (Alex) kanlar içinde denizin içine çekilir. Herkes panik içinde kaçışmaya başlar. Bir sonraki karede köpekbalığını yakalayana 3.000 dolar ödül verileceği ilanı görülür. Belediye meclisi ve kasabanın ileri gelenlerinin toplantı yaptığı ve olayın ört bas edilmesi için uğraştıkları dikkatleri çeker. Bu sırada toplantı salonunda bulunanlardan balıkçı Quint 10.000 dolar karşılığında köpekbalığını yakalayabileceğini söyler ve oradan ayrılır. Sonraki sahnede ise plajın kısa bir süre de olsa kapalı olduğuna dair yazıların plajda asıldığı görülür. Ertesi gün filmin bir diğer kahramanı olan Okyanus Enstitüsü temsilcisi Hooper'ın kasabaya gelip, Brody ile tanıştıkları görülür. Bu arada 3.000 dolarlık ödülü almak için kasabadan bir sürü insanın denize açıldığı dikkatleri çekmektedir. Hooper'ın istediği ilk şey, ilk kurbandan kalanları görmek olur. Hooper bunu yapanın kesinlikle bir köpekbalığı olduğunu ve son derece tehlikeli olduğunu söyler. Bütün bunlar olurken sahilden bağırtılar gelir ve balıkçıların bir köpekbalığı yakaladıkları görülür. Herkes sevinç içindedir ama Hooper balığın ağzıyla ilgili ölçümler yapar ve yakalanan balığın aranan balık olmadığını belirtir. Buna rağmen belediye başkanı ve oradakiler katil köpekbalığının yakalandığından emindirler. Hooper köpekbalığının karnını yarıp önceki günkü genç çocuğun hala sindirilmemiş olacağından herhangi bir parçasının olup olmadığını kontrol etmek ister, tam da bu sırada bir araba durur ve arabadan siyahlar içinde bir kadın inerek Şef Brody'nin yanına gelip bir tokat atar. Çünkü kadın önceki günkü ölen genç çocuğun (2. kurbanın) annesidir ve Brody'nin köpekbalığını bildiği halde plajda insanların yüzmesine neden izin verdiğini sorar ve cevap alamadan oradan ayrılır. Akşam Brody ne yapacağını bilmez halde çaresiz bir biçimde bir şeyler içerken Hooper'ın şaraplarla içeri girdiği görülür. Hooper köpekbalığının hala denizde olduğuna inanmaktadır ve Brody'yi de buna ikna eder. Birlikte o gün yakalanan köpekbalığının karnını deşerler ve genç çocuğa ait hiçbir şey bulamazlar. Artık yakalanan köpek balığının aranan köpekbalığı olmadığından emindirler. Ertesi gün Hooper belediye başkanına köpekbalığının yakalanmadığını ve plajların güvenli olmadığını söyler başkan ise bu durumu Vandalizm olarak değerlendirir ve verilen hizmetin baltalanmak istendiğini savunur. Bütün ısrarlarına

rağmen başkan ikna olmaz. Hafta sonu birçok bölgeden insanların denize girmek üzere kasabaya akın ettikleri görülür. Herkes sahildedir ama denize giren kimse yoktur. Bunun üzerine Belediye Başkanı arkadaşlarından birisinden ailesiyle birlikte denize girmesini ister. Bunun üzerine herkesin denize girdiği görülür. Bu sırada Belediye Başkanı televizyonlara sahilin son derece güvenli olduğunu söylemektedir. Herkesin Amity adasına gelmesini istemektedir. Tam bu sırada köpekbalığı yeniden ortaya çıkar ve Brody'nin çocuklarının olduğu yerde bir kişiyi daha öldürür. Brody'nin oğlu şoka girmiştir. Belediye başkanı hastaneye gelip Brody'den özür diler. Bu arada Brody başkanın 10.000 dolara köpekbalığını öldürmesi için Quint'i tutmasını ister ve başkandan yazılı bir belge alır. Hooper ile birlikte Quint'i ikna etmeye giderler ve Hooper'ın onun yardımcısı olarak birlikte açılmasını teklif ederler. Ertesi gün Hooper, Quint ve Brody'yi tekneyle birlikte köpekbalığını avlamak üzere denize açılırken görürüz. Denize açılmadan önce Brody eşiyle vedalaşır ve filmin macera dolu ikinci yarısı başlar.

Filmin ikinci bölümü tamamen denizde ve bir geminin içinde geçmektedir. Brody, Quint, Hooper'ın köpekbalığını yakalama girişimleri ve birbirlerini tanımaları işlenir. Burada Quint hem Brody hem de Hooper üzerinde tecrübesiyle etkili olmuştur. Ama köpekbalığını yakalamak kolay olmayacaktır. Köpekbalığını yakalamak için birçok girişimde bulunulur ama her seferinde köpekbalığı onları alt etmektedir. Son aşamada Hooper köpekbalığını yakalamanın yolu olarak ağzına zehir şırınga etmek olduğunu söyler ve bunun için kafesle su altına indirilir. Köpekbalığı kafesi parçalar ama içinde Hooper yoktur. Quint kafesi yukarı çektiğinde kafesin parçalandığını ama Hooper'ın olmadığını görür. Köpekbalığı gemide büyük hasarlara yol açmıştır. Birçok kez gemiye saldırır ve son aşamada gemiyi batırmaya çalışır. Bu sırada Quint geminin batmaya başlamasıyla birlikte köpekbalığına doğru yuvarlanır, hemen arkasında Brody vardır. Her ikisinin de köpekbalığına yem olması an meselesidir. Sonunda Quint köpekbalığı tarafından paramparça edilir bu sırada Brody köpekbalığının ağzına oksijen tüpünü atmıştır. Köpekbalığı biraz geriye çekilip, tekrar gemiye doğru gelirken o ana dek hiçbir şeyi doğru düzgün yapamamış olan Brody'nin silahıyla ateş açması sonucu köpekbalığının ağzında bulunan oksijen tüpü patlar ve köpekbalığı paramparça olur. Brody ilk defa bir şey başarmıştır. Hemen sonrasında Hooper'ın denizin altından

saklandığı yerden çıktığı ve Brody ile sarılarak gemiden kalan varillerle birlikte sahile doğru yüzmeye başladığı görülür ve film böyle son bulur. Sonuçta filmin ana karakteri olan Brody film boyunca hiçbir şeyi başaramayan bir karaktermiş gibi görünse de filmin sonunda Klasik Sinemanın ilkelerine uygun bir biçimde kimsenin yapamadığı şeyi zor da olsa yapmayı başarmış ve köpekbalığını öldürmüştür.

Spielberg filmlerinde sıkça rastlanan Hitchcockvari gerilim öğesi, film boyunca kendisini göstermiştir. İzleyici filmin başından beri kızın ölümüne köpekbalığının sebep olduğunu bilmekle birlikte, belediye başkanının yanıldığını ve olayı kapatmak istediğini bilmektedir. Bununla birlikte izleyicinin bildiği bir diğer şey ise, köpekbalığının yeni avını bekleme aşamasıdır. Köpekbalığı avını yakalamak için hazır olduğunda film, suyun içinden köpekbalığının gözünden bakmamızı sağlar. Kumsaldaki Şerif Brody'nin bakışlarıyla oynayarak daha fazla muallâkta bırakma (suspense) duygusu yaratılmıştır. Şerif tekrar tekrar denize bakar bu arada seyircide heyecan ve gerilim artmaya devam etmektedir. Sonunda Brody bir şeyler görmeye başlar ve izleyicideki gerilim en üst seviyeye ulaşmıştır (Kolker, 56). Yani gerilimi yaratan unsur ve olacaklar önceden bilinmektedir. Buna rağmen bilmenin vermiş olduğu muhteşem bir gerilim yaşanmıştır. Bu durumu Kolker (1999: 365) şöyle ifade etmektedir;

> Hitchcock sık sık anlatının akışı içinde, eğer masanın altına bir bomba yerleştirilirse, karakterlerin bundan haberdar olmaması, izleyicinin ise durumun farkında olması gerektiğini, böylece korkup sonucu merak edeceğini belirtmiştir. Benzer bir tutumla Spielberg de sık sık izleyiciye başrol oyuncusunun sahip olduğundan biraz daha enformasyon sağlar, böylece izleyiciye olacakların korkusunu yaşayan o karakter üzerinde bir üstünlük konumu sunar ve kahramanın başarıya ulaşacağı ve bir zafer fantezisi içinde izleyicisiyle birleşeceği düşüncesini verir. Ama Hitchcock bomba asla patlamamalıdır dedi; Spielberg ise her zaman şu ya da bu türden bir patlama yaratır.

1970'li yılların en önemli iki filminden birisi olarak tanımlanan *Jaws* filmi, kriz filmleri arasında yer almakla birlikte, çağdaş toplumsal hareketlerden feminizm, iş yaşamı ile kamusal liderliğe ilişkin güven sorununa yol açmış olan kaygıların metaforik bir temsili olan filmlerden birisi olarak da gösterilmiştir (Ryan ve Kellner, 1997: 101).

Jaws sinema tarihinin en fazla gişe yapan filmlerinden birisi olmakla birlikte, Peter Benchly'in aynı adlı romanın uyarlamasıdır. Yayınlandığı döneme bakıldığında Benchly'nin romanı, tüm zamanların en çok satan ilk romanı olmuştur. Sonuçta Spielberg popüler anlamda bir başarı elde etmiş olan bir romanı sinemaya uyarlamış ve oldukça başarılı olmuştur. Bunu yaparken de Klasik Anlatı yapısının hemen hemen bütün kurallarını eksiksiz bir biçimde uygulamıştır. Buradan yola çıktığımızda filmin ilk on veya onbeş dakikasını izlediğimizde filmin genel yapısıyla ilgili neler olabileceği en baştan tahmin edilebilir ve bu beklenti içinde film izlenir. Önemli olan yönetmenin bu beklentiye ne kadar cevap verebileceğidir. Mesela Burak Bakır *Sinema ve Psikanaliz* adlı çalışmasında Klasik Anlatı sinemasının kodlarına alışkın olan bir izleyicinin, köpekbalığının kasabayı mahvedeceğini, şerifi ve ona direnen herkesi öldüreceğini düşünmemiştir. Tam da tersi bir şeyler beklenmektedir. Bu baş belası hayvan, dışarıdan gelen bu tehdit, kasabanın şerifi tarafından nasıl kurtarılacağı merak konusudur. Bu noktada Klasik Anlatı sinemasında önemli olan izleyicinin arzusunun tatmin edilmesidir. Bu yapıldığı müddetçe film başarılı olacaktır (Bakır, 2008: 72).

Film Hollywood'un en önemli yapım şirketlerinden olan Universal tarafından yapılmıştır. Zaten filmin ilk karesinde Universal yapım şirketinin fragmanı veya reklamı gösterilmiştir. Yani film daha ilk karesinden itibaren endüstrinin kucağına doğmuştur. Universal yapım şirketine dair fragmanı gördüğümüzden itibaren filmin nasıl gelişeceğine dair filmin isminden yola çıkarak çeşitli çıkarımlar yapılabilir. Yani büyük yapım şirketlerine ait bir filmin Endüstrinin istekleri dışında bir film yapması beklenemez. Klasik Hollywood stilinde belli bir sürede ve belli kalıplar içinde olacağı filmin ilk karesinden itibaren belirtilmiştir.

Jaws filminde, geleneksel değerlerin ve kurumların zayıfladığı, ahlaki çöküntünün arttığı (filmin başında gençlerin sahildeki halleri), geleneksel otoritenin başarısızlığa uğramış olduğu (Brody); bunun sonucu olarak, toplumsal yapının içten içe zayıflamaya başlamış olduğu yapı temsil edilmiştir. Filmin ilk karesinden itibaren hippi kılıklı gençlerin sahilde içki, ot ve sigara içip, müzik çalıp, eğlenmeleri ve cinselliklerini yaşamaları buna en iyi örnektir.

Toplumu çökerten ve bütünlüğünü tehlikeye atan bu zayıflıklar hiç bir zaman toplumun içinden gelen bir şey olarak gösterilmeyip, sürekli olarak dış kaynaklı olarak sunulmuştur. Jaws'ın ortaya çıkışıyla birlikte toplumu bir panik sarmaya başlamış, konfor ve güvenlik sorunsalıyla karşı karşıya kalınmıştır. Bu noktada *Jaws* filminin ideolojik olarak ne yapmak istediği, yönetmenin neyi amaçladığı sorusu gündeme gelmektedir. Ryan ve Kellner'e göre *Jaws* filminde ekonomik gerilemeyle birlikte geleneksel liderliğin başarısız olması ve toplumsal yapıdaki bütünlüğün tehlikeye girmiş olmasından kaynaklanan sorunun nasıl giderileceğinin çözümüyle uğraşılmıştır (1999: 105). Kasabada genç kızın köpekbalığına yem olasından sonra kasabanın şerifi Brody, kasabanın plajlarını kapatmaya karar verir. Bütün bunlar yapılırken biraz panik ve karmaşa havasını izleyiciye sezdirmiş ve filmin gerilimini izleyiciye geçirmeye başlamıştır. Plajın kapatılmasının yaz olması nedeniyle turizme zarar verecek olmasından dolayı Belediye Başkanı tarafından şerifin önerisi kabul edilmemiştir. Adli tıp görevlisi de ilk başta söylemiş olduğu kurbanın ölümünden köpekbalığını suçlayan raporunu değiştirerek kurbanın ölümünden köpekbalığından çok, bir teknenin yol açmış olabileceğini öne sürmüştür. Bu durum, 1970'lerde Amerika'da yaşanan Watergate Skandalına gönderme yaparak, kamu görevlilerinin rüşvet almalarını göstererek, seyirciye olayı yeniden hatırlatmıştır (Kolker, 1999: 364-365).

Filmde rastlanan bir diğer önemli konu ise toplumsal anlamda insanların kitle psikolojisini sergileme noktasındaki zaaflarıdır. Filmde belediye başkanı hafta sonu gelen hiç kimsenin denize girmeyip, sahilde durduklarını görünce arkadaşı Larry'ye rica edip, denize girmesini ister. Larry ailesi ile birlikte denize adımlarını atar atmaz, hereksin denize girdiği görülür. Bir tek kişinin bile yapmış olduğu şey bütün grubu etkilemiştir. Bir diğer önemli nokta ise medyanın toplumsal işlevidir. Film boyunca belediye başkanı medyanın halkı doğru bilinçlendirmesinden sakınmış ve onun manipüle edici bir biçimde insanları yönlendirmesini istemiştir. Bu noktada büyük oranda başarılı olmuştur.

Filmdeki kötü adamlar denilen topluluk parayı güvenliğe tercih edip, şerifin plajın kapatılmasını isteğini reddeden ekonomik anlamdaki seçkinci toplulukken, filmde daha çok öne çıkan kriz, cinsellik, erkeklikle ve liderlikle ilgilidir. Filmdeki köpekbalığı fallus görünümündedir. Ama bu noktada köpekbalığı erkek cinselliğini

temsil etmekten çok, ataerkil sistemde erkeğe düşen babaerkil liderlik görevinin yerine getirilip getirilmediğiyle ilgili olmuştur. Bu görevin yerine getirilmemesi durumunda başlarına neler geleceği ön plana çıkarılmıştır. Filmin kahramanı olan şerif Brody, başlangıçta, bir kahramana ya da ana karaktere yakışan bir yapı içinde değildir. Beceriksiz, söz dinlenmeyen, otoriteden eksik, bürokrasiye boğulmuş ve zayıf bir karakter gibidir. Bu bağlamda kasabanın seçkinlerinin köpekbalığıyla ilgili gerçeği hasıraltı etmelerine göz yummuştur. Bununla birlikte karısıyla olan ilişkisi de özellikle cinsellik anlamında oldukça sorunludur. Karısının onu baştan çıkarıp, dikkatini dağıtması, görevlerini ihmal etmesine, çocukları kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalmalarına neden olmuştur. Bir diğer sahnede gerçekleşen kadın ve erkek yakınlaşması da bir çocuğun köpekbalığı tarafından öldürülmesiyle sonuçlanmıştır. Buradaki kadın figürü, erkeğin görevlerini yapmasını engelleyen, onu baştan çıkaran ve onu ödev ve sorumluluklarından uzaklaştıran bir yapıya sahiptir.

Filmde dikkatleri çeken bir diğer önemli nokta ise film boyunca siyah ırktan hiç kimsenin filmde görülmemiş olmasıdır. Irksal anlamda beyaz ırktan insanların yaşamış olduğu bir ada ya da kasaba seçilmiştir. Aslında Amerika'da sadece beyaz ırktan insanların yaşamış olduğu bir yerin olma ihtimali son derece düşük olmasına rağmen filmde Spielberg bunu tercih etmiştir.

Filmin başlangıç sahnesinde erkekli kızlı eğlenilen ortamdan sevişmek üzere uzaklaşan genç çiftten genç kızın erkeğin elinden tutarak çıplak bir şekilde çitleri kırarak denize girmesi ve sonrasında köpekbalığına yem olması, son derece manidardır. 1970'lerin ortalarından itibaren geleneksel toplum yapısının, muhafazakârlığın etkisini artırdığı Amerika'da kızın çitleri aşarak denize girmiş olması, aslında, toplumun kural ve sınırlarının yıkılması anlamına gelmiştir. Bunun da karşılığı filmde açık bir şekilde gösterilmiştir. Toplumsal yapının, toplumun kural ve sınırlarının dışına çıkmanın cezası genç kızın ölümüne sebep olmuştur. Ryan ve Kellner (1997: 106) bu durumu, "bozgunculuk düzeyindeki bu bağımsızlaşmış cinsellik sonunda layığınca ödüllendirilir".

Brody ve ailesi izleyicinin karşısına bir arada ilk kez çıktığında filmin başlangıcında yer alan sınır çiti yeniden gösterilmiştir. Buradaki kullanım şekli

Brody'nin karısı ve çocuğunu koruma amaçlıdır. Buradaki kafes telleri Ryan ve Kellner "eril himayeyi ve aile birimi içinde cinsel kontrol" (1997: 106) mekanizması olarak görmüşlerdir. Bu teller babanın, aileyi sınır tellerinin ilerisindeki tehlikeden korumasının göstergesidir. Bu sınır geçilmemelidir. Geçenlerin başına neler geleceği de görülmüştür. Tüm bunlarla birlikte sınır metaforu ya da çit metaforu her türlü geleneksel değerlerin hakim sürdüğü toplumsal yapılarda insanların bu sınırları zorlaması gerektiğine de dikkatleri çekmektedir. Toplumsal yaşamda aşırılıkların, geleneksel değerlerin dışına çıkmanın neler getireceği belli değildir ama ne olursa olsun pek önerilmez; her zaman için bilinmezlik söz konusudur ve bilinmezliğin içine girmenin sonuçlarının ne olacağı belli değildir. Klasik Anlatı sinemasında geleneksel değerler her zaman için kutsanmıştır ve bunların dışına çıkmak hiç bir zaman hoş karşılanmamıştır. Bu noktada ideal erkek ve ideal kadın formları vardır ve bunların biraradalığı söz konusudur. Robin Wood (2004: 320) ideal erkek ve ideal kadın formundan şöyle bahsetmiştir:

> "9. İdeal Erkek: Güçlü serüvenci, etkin, engel olunamaz macera adamı.
>
> 10. İdeal Kadın: Eş ve anne, mükemmel arkadaş, tamamen güvenilir biri, ailenin ve yuvanın dayanağı"

Filmin erkek kahramanı olan Şerif Brody'nin ideal olmaya başladığı an, Brody'nin bir zayıflık anında karısını aramaya çalıştığı sırada Quint'in ona engel olmasıyla (köpekbalığı avcısı) başlamıştır, böylelikle babaerkil aile reisinin yeniden doğuşu görülmüştür. Brody, Quint ve Hooper'dan oluşan üç erkek dayanışma içinde köpekbalığının alt edilmesinde çok önemli rol oynamış ve bunu başarmışlardır. İzleyicinin bu üç erkek kahraman arasındaki bağlılık kadar, tek tek her birinin ne kadar önemli olduğunun da ayırt etmesi istenmiştir. Ryan ve Kellner'in (1997: 109) filmi yorumlayışları oldukça önemlidir, onlara göre;

> Sonuç olarak film, bir yandan küçük sermayenin paragöz ilkesizliğine liberal korporatif bir eleştiri getirir ve eski ticaret odası kesimine karşı profesyonel yöneticilerden oluşan bir teknokrat sınıfın çıkarlarını desteklerken, bir yandan da, feminizmin ve bağımsız kadın cinselliğinin geleneksel babaerkil değer ve kurumlar için oluşturduğu tehdide karşılık veren önemli bir tepki olarak tarihsel önem taşır. Film Baba/Liderin iktidarının yeniden onaylanması gereğini anlatır gibidir ve ABD toplumu gerçekten de bu onayı çok geçmeden verecektir.

Ryan ve Kellner'in bahsetmiş olduğu baba ve lider iktidarın yeniden onaylanması 1980 yılında muhafazakârların iktidarı ele geçirmesiyle oluşacaktır. 1980 yılında Amerika'nın devlet başkanı Ronald Reagan olmuştur. 1970'lerden itibaren Amerika'nın he alanda yitirmiş olduğu itibarını yeniden kazanma dönemi başlamıştır. Ertan Yılmaz, Reagan dönemini, "Dönem, intikam, kaybedilen mevzileri kazanma; ABD'nin 1970'ler boyunca Vietnam'da, Nikaragua'da, İran'da vb. kaybettiği itibarını geri alma dönemidir" (Yılmaz, 2003: 8-9; 2004: 75). Reagan'ın ideolojik özellikleri tam da yukarıda Kellner ve Ryan'ın bahsettiği gibidir. Reagan'ın sinemadaki versiyonu olarak ise Sylevester Stallone'nin Rambo karakteridir. Gerçeklikte kaybedilmiş olan bu itibar, onur, sanal düzlemde Rambo ile birlikte yeniden sağlanacaktır.

Yeniden *Jaws* filmine döndüğümüzde toplumun erkek lider tarafından yönetilmesi, ailenin de erkek tarafından yönetilmesi anlamını içermiştir. Böylelikle, ataerkil aile yapısının bir yansıması olarak toplumun da erkek bir lider tarafından yönetilmesinin filmde meşrulaştığı görülmüştür. Bununla birlikte filmde erkek ve kadının rollerine ilişkin çok önemli bir sekans vardır. Kolker (1999: 376) bu sekanstan şöyle bahsetmektedir;

> ...ilk köpek balığı saldırısının hemen sonrasında içinde Broody, karısı ve çocuklarının yer aldığı bir ev sekansı vardır. Çift yataktan kalkar. Oğulları kesik eliyle yanlarına gelir. Brody köpekbalığı saldırısı hakkındaki çağrıyı alacağı telefona gider. Brody çerçevenin sağındadır, odak tam onun üzerindedir, çerçevenin arkaya doğru solundayumuşak odak içindeki karısı ve oğlu mutfakta –ev içi uzam- ayakta dururlar, kadın oğlunun yarasıyla ilgilenir... Ailenin huzurlu olduğu bir anda baba ile oğlu televizyon seyrederler, oğlan babasının hareketlerini keyifle taklit eder. Bu sekans kameranın anneye odaklanmasıyla başlar ama kadın hemen tekrar mutfağa yönelir ve Hooper'ın içeri girip üçünün masada oturup köpekbalığını tartışmalarına dek onların arkalarında yumuşak merkez olarak kalır.

Görüldüğü gibi Spielberg aileyi ev içinde doğru bir biçimde konumlandırmıştır. Kadın baskın olmamalı, yalnızca ev içindeki grubun yumuşak merkezi olarak yaşamına devam etmelidir. Onun görevi eşini ve çocuğuna sahip çıkmaktır; görev yeri ise mutfaktır. Çocuktan sorumlu olan annedir. Baba ise devamlı ön plandadır, çocuğuna iyi bir rol model olmakla yükümlü ve aileyi dıştan gelecek tehlikelere karşı korumak zorundadır.

Jaws sinema ideoloji ilişkisi anlamında son derece önemli bir filmdir. Spielberg'in 1975 yılında çekmiş olduğu film, sinema tarihini en başarılı gişe yapan filmlerinden birisi olarak değerlendirilmiştir. Bu anlamda Spielberg iyi satan bir ürün ortaya koymuştur ve filmin yapımcısına büyük bir gelir bırakmıştır. 1980'deki başkanlık seçiminde muhafazakârların iktidarı ele geçirmesinin altyapısını hazırlayan filmlerden birisi olarak yorumlamak gerekmektedir. Bu anlamda ideolojik değeri bir kat daha artmaktadır. Özellikle aile, ataerkillik, kadının aile içindeki konumu, muhafazakâr değerler... gibi konularda ideolojik anlamda açık mesajlar vermiştir. Bu bağlamda egemen ideolojinin yeniden kurulması noktasında önemli işlevler edinmiştir.

2.3. ÜÇÜNCÜ TÜRLE YAKIN İLİŞKİLER

Spielberg'in 1977 yılında çekmiş olduğu film, bir bilimkurgu denemesi olmakla birlikte türsel anlamda fantastik bir yapısı da vardır. Filmin en önemli özelliklerinden birisi, o güne dek uzaylılar filmlerde hep kötücül, düşman, saldırgan, acımasız ve korkunç yaratıklar olarak gösterilmiştir. Bu filmle birlikte izleyiciyi ilk kez dost canlısı, sevimli ve barışçıl uzaylılarla karşılaşmıştır. Bu kesinlikle bilimkurgu sinemasında bir devrim olarak nitelendirilmiştir.

Filmin bir diğer özelliği ise, Truffaut'ya hediye olarak değerlendirilmesidir. Filmin neden böyle ifade edildiğini Spielberg VideoFilm dergisindeki röportajında şöyle açıklamıştır (Spielberg akt. Ersöz, 1988: 60).:

> Aslında bu rolü Truffaut için yazdım. Fakat hayır diyeceğine inanıyordum. Buna öyle inanmıştım ki rolü ajansları aracılığı ile Lino Ventura'ya, Yves Montand'a önerdim. Daha sonra Depardieu, Philippe Noiret ve Michel Piccoli ile görüştüm. Hepsinden hoşlanmıştım. Sürekli bu rolü kendisi için yazdığım Truffaut için istiyordum kendi kendime sen delisin söyleyeceği tek şey hayır diyordum. Yine de bir arkadaşımdan telefon numarasını aldım ve uzun bir tereddütten sonra Paris'ten aradım. Kim olduğumu biliyordu. Çünkü Düello'yu (1972) sevmişti. Bir tercüman aracılığıyla konuşmaya başladık. Bana hemen senaryoyu göndermemi söyledi. Bir hafta sonra da filmin prodüktörü Julia Philips'e bir fotoğraf gönderdi. Telgrafta filmle ilgileniyorum ne zaman başlıyoruz diyordu. Onun düşünmemin esas sebebi ise, çünkü o da benim gibi bir çocuktu. François ile aramızdaki en önemli benzerlik çocuk imajıydı. Bunu onu ilk kez gördüğüm *Vahşi Çocuk* filminden, seyrettiğim diğer filmlerinden ve röportajlarından anlamıştım.

Üçüncü Türle Yakın İlişkiler, ilk olarak Meksika'da bir grup insanın gördüğü UFO'lar üzerinden Profesör Lacombe'un araştırma ekibiyle yaptığı incelemeler sırasında 1945 yılında kaybolan ABD'ye ait bir uçak filosunun bulunmasıyla başlar. Her yer toz bulutuyla kaplıdır ve ilginç bir şekilde uçaklar sanki daha önce kullanılmamış gibidir ya da üzerinde yaklaşık 35 yıl geçmiş olmasına rağmen hala yeni gibi durmaktadırlar. Uçağın motorlarının hala sağlam ve çalışır durumda olduğu görülür. Bir sonraki sahnede Indianapolis Hava Kontrol Merkezi'nde ilginç şeyler olmaktadır. Film bizi gökyüzüyle ilgili bir duruma yavaş yavaş hazırlamaktadır. Önce Indiana'daki bir ev, sonrasında odasında yatağında yatmakta olan Barry görülür. Barry'nin bütün oyuncakları bir anda çalışmakta ve hareket etmektedir. Çocuk aşağı kata iner ve giriş kapısının açık olduğunu görür. Dışarıdan bir ışık huzmesi gelmektedir. Bu arada buzdolabı açılır ve içinden Coca Cola kutusunun içindeki içecek yere boşalır. Yerde bir sürü yiyecek ve Coca Cola kutuları görülür. Garip bir şeyler olduğunun farkındadır. Ama bu durum onu korkutmaktan çok ilgisini çekmektedir. Annesi gürültü dolayısıyla uyanır ve Barry'nin dışarıda koşmakta olduğunu görür.

Filmin hemen sonraki sahnesinde Roy ve ailesi görülmektedir. Aile içi iletişimlerinin çok da iyi olmadığı aralarındaki diyalogtan farkedilir. Bu arada telefon çalar ve o bölgedeki bütün elektiriklerin kesildiği ve Roy'un bununla ilgilenmesi gerektiği iletilir. Tam telefon konuşması yapılırken Roy'ların elektiriği de kesilmiştir. Bu arada Mcdonalds ve Shell tabelalarından sonra şehrin tamamının elektriklerinin kesildiği görülür. Roy kontrol için arabayla trafoların yerlerini ararken aniden bir UFO'nun aracının hemen üstünde olduğunu farkeder ve bir anda etrafındaki her şey hareket etmeye başlar. Roy çok korkar ama sonrasında UFO'nun gittiği yöne doğru gitmeye karar verir. Dağa doğru tırmanırken yolun ortasında Barry görülür. Roy'un aracının Barry'e çarpması son anda annesi tarafından önlenir. Roy tepeye çıktığında UFO'ların hızla uzaklaştığı görülür. Ailesini de alıp tepeye çıkan Roy bu kez hiçbir şey göremez.

Sonraki bölümde Gobi çölünde Cotopaxi gemisinin bulunduğunu görürüz. Geminin nasıl orada olduğuna dair bir yanıt bulmak imkânsızdır. Bu arada Roy ve ailesi yeniden görülür. Roy trafoları tamir etmediği için işten kovulduğu haberini alır ve aile içindeki huszursuzluk gittikçe tırmanmaya başlar. Bir başka gelişme de

Kuzey Hindistan'da gerçekleşir. Yüzlerce kişi gökyüzünden sesler duyduklarını belirtir. Roy yalnız değildir. Dünyanın birçok yerinde insanlar belirli bir amaç için harekete geçmiş gibidir. Uzaylılarla müzik yoluyla iletişim kurulabileceğine inanan Fransız araştırmacı Claude ve çocuğunu esrarengiz bir şekilde kaybeden anne Jillian, UFO'larla karşılaşan sayısız insandan sadece ikisidir. Ve onlar da Roy gibi esrarengiz bir şekilde harekete geçmişlerdir. Yüzlerce kişi tepede UFO'ların yeniden geleceği zamanı beklemektedir. Bu arada Roy ve Jillian tanışırlar. Barry'nin yanına gittiklerinde Barry'nin yapmış olduğu şeyin Roy'un zihnide günlerdir düşündüğü şeyle aynı olduğu ortaya çıkar. Bu arada Claude ve diğer araştırmacılar UFO'ların bir koordinat verdiklerini tahmin ederler ve bu koordinat da Wyoming'i işaret etmektedir. Bu arada Jillian ve Barry evdeyken UFO yeniden gelir ve bu sefer Barry'yi alıp götürürler. Roy ve UFO'yu gören birçok insanın zihninden UFO 'nun görüntüsü ve tekrar dünyaya inecekleri noktaya yönelik düşünceler bir türlü son bulmaz. Bir süre sonra Roy'un işten çıkarılması ve garip davranışlar sergilemesi sonucu ailesi evi terk eder. Spielberg filmlerinde hemen hemen hiç de alışık olmadığımız bir durumdur. Çünkü Spielberg için aile kutsaldır. Ailenin dağılmasına asla izin vermez. Zaten filmin sonunda Roy'u terk eden karısı ve çocuklarının yerini Jillian ve Barry alırlar. Böylece Wyoming'teki Şeytan Tepesi'nde son bulacak film, UFO'larla karşılaşmaya kadar ilginç olaylarla devam edecektir. 1945 yılında kaybolan ABD'ye ait bir uçak filosunda kaybolanlarda dahil olmak üzere dünyadaki bir çok garip olayda kaybolan kişilerin tamamının uzay gemisinden indiği görülmüştür. Özellikle Barry'nin de filmde annesine kavuşmasının altı çizilmiş, ailesiyle arası bozulan ve ona inanmadıkları için evi terk eden Roy'un karısı ve çocuklarının yerini ise Jillian ve Barry almıştır. Bununla birlikte Roy uzaylılar tarafından seçilmiş insanlar arasına girerek uzay yolculuğuna çıkmıştır.

Spielberg bilimkurgu denemesi yapmakla birlikte, bu tür filmlerden beklenenlerin dışına çıkmış, hatta onlarla eğlenmiştir. Bu anlamda bilimkurgu türünün klişelerinden uzaklaşmıştır. Çünkü bu filmler genellikle bir tehlike olarak göstermiş olduğu yabancı istilasıyla izleyicisine korku salmıştır. Bu filmde ise tam tersi olmaktadır. Filmde uzaylıların istilası söz konusu olmamakla birlikte, uzaylıların dost olabileceği gösterilmiştir.

Spielberg bu filmde, insanlığın kurtuluş umudunu akılcı ve tanımlanabilir bir kaynaktan değil, mistik anlamda beklentileri karşılayacak bir alandan türetmiştir. Uzaylıların dünyaya indiğine şahit olan mühendis Roy, ressam Jillian ve Fransız bilim adamı Claude, onların dünyayı ziyaretini gören seçilmiş insanlardır. Film uzaylılar ile insanlar arasındaki iletişim kurma çabasını ve bu sırada insanlardaki değişiklikleri anlatmaktadır. Üç insanın safiyane bir biçimde ve önyargısızca uzaylılarla iletişim kurma çabası ve bu çabanın sonuçsuz kalmaması filmin ana konusunu oluşturmuştur (Roloff, 1995: 341). Filmdeki uzaylıların daha önce anlatılan ve dünyayı istila etmek isteyen, insanlığın sonunu getirecek olan uzaylı tanımlamasından oldukça farklı bir biçimde sunulmuştur. Daha önce *Star Wars* serisinin teknolojinin insanları esaret altına alması tezini çürütür biçimde, teknolojinin dost olabileceğini göstermesi gibi, *Üçüncü Türle Yakın İlişkiler* filmi de tür filmlerine özgü uzaylı tanımlamasının dışına çıkmıştır. Uzaylılar hiç de bahsedildikleri gibi kötü varlıklar olmayabilirler, insanoğlu evrende yalnız değildir... gibi çeşitli açılımlar yaparak, bilindik bilimkurgu kalıbının dışına taşmıştır.

Filmin hemen başlarındaki kadın ile çocuğun birlikte yaşadığı evde çocuğun garip bir şeyler olduğunu hissettiği an, aşağı inip evin içinde dolaşmaya başlar ve buzdolabının içindekilerin yere savrulduğu görülür. Yerde içlerinde sadece Coca Cola’nın marka olarak öne çıktığı birçok ürün vardır. Belki film içinde birkaç saniyelik bir görüntüymüş ve son derece masumaneymiş gibi görünse de sinema endüstrisinin nasıl bir anda kültür endüstrisinin içinde yer aldığının göstergesidir. Filmin bu sahnesinde bir içecek olarak Coca Cola’nın reklamı yapılmakla birlikte aslında bir kültürün de reklamı yapılmaktadır. Muhtemelen filmden sonra çıkanların birçoğu Coca Cola almışlardır. Böylece yönetmenin istemiş olduğu şeyi yerine getirmiştir. Böyle büyük bütçeli filmlerde hiçbir şey tesadüfî olarak yerleştirilmez. Yani Coca Cola’nın buzdolabına ve yere yerleştirilmesi son derece manidardır.

Spielberg filmlerinde çocuk karakterler oldukça önemli bir yer edinmekle birlikte, çocuğun var olan toplumsal sisteme entegre olmaya başladıkça saflığını, temizliğini kaybettiği vurgulanmıştır; çocuklar karar verme mekanizmalarını egemen otoriteye teslim etmek zorunda kalarak, gün geçtikçe saf hallerinden uzaklaşıp, korkuları, saplantıları fazlalaşan bir yapıya bürünmüştürler. Bu açıdan bakıldığında

ötekiyle iletişim kurulması bütün bu durumlardan dolayı korkulan bir durum haline dönüşmüştür. Sonuçta ötekiyle iletişim kurulması bir şekilde engellenmiştir.

Filmde hemen hemen bütün Spielberg filmlerinde olduğu gibi aile merkez bir konumdadır. Ama film, mistik arayışlarını toplumsal problemlerin belirtisi olarak tanımlamamıştır. Onun yerine, işsizlik ve boşanmaların kaynağı olarak doğaüstü olaylara vurgu yapmıştır. Böylelikle nedensellik ilkesi tersine çevrilmiştir. Filmde UFO ile karşılaşan Roy Neary karakterinin UFO ile yeniden ilişki kurabilmek adına işini, ailesini kaybetmesi verilmiştir. Aile Spielberg için çok önemlidir ve ailenin dağılması Spielberg için tahammül edilemez bir durumdur. Hemen ya yenisinin kurulması ya da ailenin yeniden bir araya gelmesi gerekmektedir. Spielberg hiç bir filminde ev içinde yaşanan sorunların uzun sürmesine bundan dolayı ilişkilerin olumsuzlukla sonuçlanmamasına izin vermez. Böylesi bir durumun gelişmemesine özen gösterir. Filmde Roy dağın biçimsel baskısını kendisiyle birlikte çeken Jillian ile güçlerini birleştirir ve böylelikle onunla aynı noktada buluşur, bir anlamda ailenin yeniden kurulmuş olduğu görülür. Amaçlarının da aynı olduklarını düşünerek bundan sonrası için birlikte hareket etmişlerdir.

Bununla birlikte kimsenin inanmadığı, çocuksu ve fantastik bir ruh anlayışına sahip olan Roy, sezgilerini takip ederek uzay gemisine yeniden ulaşmıştır. Ryan ve Kellner (1997: 399), Roy'un uzaylılarla karşılaştığı sahneyi ve sonrasını şöyle yorumlamıştır;

> UFO'nun dünyaya iniş sahnesini gösteren final sahnesinde Roy, ruhani aşkınlığın apaçık sembolü olan bir dağa tırmanır ve hayırsever, çocuksu görünüşlü uzay yaratıkları onu alıp götürürler. Mistik bir karşılaşma olarak kodlanan bu mutlu son, aynı zamanda ideal ailenin yeniden oluşturulmasıyla da ilgilidir; Neary, olaylar esnasında, kendisi gibi mistik içgörüye sahip genç bir kadın ve oğluyla tanışır. Dolayısıyla film bir yanıyla yetmişli yılların ortalarında ve sonlarında kızışmış olan dinsel canlanmacı akıma su götürmez biçimde göz kırparken, bir yanıyla da, işçi sınıfından insanlar arasında boşanma, intihar ve akıl hastalıklarının arttığı kriz kurbanı yetmişlerde giderek daha bunaltıcı bir hal alan aile yaşamının sıkıntı ve sorumluluklarından kaçmaya dönük bir eril aşkınlık fantezisi sunar.

Kolker *Yalnızlık Sineması* adlı çalışmasında Stanley Kubrick'in *2001: Bir Uzay Macerası* (1971) filmiyle Spielberg'in *Üçüncü Türle Yakın İlişkiler* filmini karşılaştırmış ve faşist biçimin en çekici örneği olduğunu belirtmiştir. Spielberg

dünyanın yabancılarca ele geçirilmesi hikayesinden vazgeçmiştir ve dünya dışından gelen varlıkların dost olabileceklerini göstermiştir. Yani yabancı düşmanlığı ve komünizm korkusundan kaynaklanan ve yabancı ya da ötekilerin filmlerde dost olarak gösterilmesine izin vermeyen 1950'li yılların klasik bilimkurgu filmlerinin yerine Spielberg'in uzaylılarına saygı ve kibarlık gösterilmiştir. Artık bir tehdit oluşturmazlar. Kolker (1999: 155) film ile ilgili şunları belirtmektedir;

> Close Encounters'ın yapısı öylesinedir ki izleyicinin filmdeki karakterler kadar özgür olmasına izin verilir. Aşırı aydınlık ve karanlık, alt açıdan çekimlerin baskınlığı, karakterlere ve nesnelere hızlı dolly hareketleri, uzam efektlerinin inanılmaz hacmi (ses kuşağının kendisinin hacmi) izleyiciyi sürekli olarak kabul etme konumuna sokar. Film ne duygusal olarak hareket edecek ne de düşünecek alan bırakır. Gökyüzündeki ışıklara, orduya ve nihayet karşı konulmaz ve ilgi çekici kocaman uzay gemisine tabi olan izleyicinin filmdeki karakterler gibi yalnızca filmin sunduğuna teslim olma seçeneği vardır. Spielberg'in kullandığı stratejilerin kesinlikle Riefenstahl'ın "Triumph of the Will"'de kullandığı stratejilere benzer olduğunu öne sürüyorum. Hitler'in bulutlardan, varlığıyla cüceleştirdiği tapınan kitleye doğru inişi ve oların muazzam, geometrik görünümleri "Close Encounters"'da yinelenir. Bu filmde insanlar geceleri gökyüzünde cisimleşen yalnızlıkları, ışıklar ve obsesif geometrik figürler nedeniyle (yabancılarla ilişki kuran karakterlerin aklına yabancıların iniş yapacağı dağın biçimi aşılanır); ve nihayet bulutlardan inen ve insanları korkudan ağızları açılmış hale getiren devasa uzay gemisi karşısında küçülürler. Close Encounters bir fantezidir, bir fantezi yapıtın ideolojik araştırmaya teslim edilmemesi gerektiği öne sürülebilir. Spielberg bilinçli olarak böylesi bir yapıya niyetlenmezdi, ama korkmaktan ve böylesi korkutucu güçlere boyun eğmenin dışında başka tepki vermek olası mıdır?

Görüldüğü gibi film en ince ayrıntısına göre kurgulanmış ve izleyicinin ne tür tepkiler vereceği bile hesaplanmıştır. Yönetmen filmde ne sunuyorsa izleyicinin ona itaat etmekten başka seçeneği kalmamıştır. Spielberg bu durumu hem teknik anlamda hem de estetik anlamda başarmıştır. Bu durumu Kolker, Leni Riefenstahl'ın *Triumph of the Will* (*İradenin Zaferi, 1935*) filminde kullanılan tekniğe benzer bir tekniği *Üçüncü Türle Yakın İlişkiler* filminde görmüştür. Hitler'in uçağının Nünberg'e inişindeki görüntülerle, *Üçüncü Türle Yakın İlişkiler*'deki UFO'nun Wyoming'teki Şeytan Tepe'sine iniş görüntülerini birbirlerine yakın bulmuştur. Hitler'in uçağından insanların görünüşüyle uzay gemisini izleyen insanları eşleştirmiştir. Bu noktada Spielberg'in Leni Riefenstahl'ın *İradenin Zaferi* filmiyle özdeşlik kurup kurmaması önemsizleşmektedir. Spielberg ister bilinçli yapmış olsun isterse bilinçsiz yapmış olsun, filminin biçimsel yapısından sorumludur. Bundan dolayı Kolker, Spielberg'in

filminin fantezi yapıtların ideolojik bir anlam içerip içermediği yönündeki tartışmada içermediğini düşünenlerin tam da tersi yönünde düşünmüştür. Bu anlamda filmin düşsel biçimi ya da fantastik bir biçim içermesi onun masum olduğu anlamına gelmez. Buna bağlı olarak film, Kolker tarafından faşist biçimin en önemli filmlerinden birisi olarak değerlendirilmiştir. Spielberg birçok ticari sinemacı gibi, popüler Amerikan Sineması ya da Hollywood'un içinde film çekerken gerilim ve duygu öğesini oluşturarak izleyicinin filmin içine odaklanmasını sağladığı yönündeki tez tartışılmıştır. Kolker *2001: Uzay Macerası* ile *Üçüncü Türle Yakın İlişkiler* filmlerini karşılaştırırken *Üçüncü Türle Yakın İlişkiler* filminde Spielberg'in karanlığın içinden çıkan ses patlamasına benzer biçimdeki açılış çekiminden itibaren izleyiciyi kendi yapısı içine kapattığını ve film boyunca izleyiciyi orada tuttuğunu belirtmiştir. Kubrick ise *2001: Uzay Macerası* filminde, izleyicilerin dikkatine yoğunlaşmış, onu talep etmiştir. *Üçüncü Türle Yakın İlişkiler* filmi önceden belirlenmiş ve neyin nasıl olacağı azçok tahmin edilen bir yapıda olmuştur. *2001: Uzay Macerası* filminde speküleasyon yapma imkânı daha fazladır. *Üçüncü Türle Yakın İlişkiler* filminde imge kullanımı sadece karşı konulmaz nitelikteyken, *2001: Uzay Macerası* filminin hemen hemen tamamında imgeler hâkimdir. *2001: Uzay Macerası* filmi çoğunlukla ironilerle dolu ve sakin bir yapıda ilerlerken, *Üçüncü Türle Yakın İlişkiler* filmi aşırı duygusal bir yapıya sahip olmuştur (Kolker, 1999: 155-156).

2.4. E.T.

Jaws filminde olduğu gibi *E.T.* filminin yapımcısı da Universal'dir. Spielberg'in bundan önce ve sonraki filmlerine de baktığımızda Universal şirketiyle birçok filmde çalışmıştır. Filmin Universal tarafından yapılmış olması *Jaws* filminde de bahsettiğimiz gibi Klasik kalıpların içinde bir film olacağının habercisidir. Çünkü Spielberg Klasik Hollywood filmlerinin en önemli uygulayıcısı haline gelmiştir.

Spielberg sineması içinde unutulmaz bir yere sahip olan filmlerin başında gelen *E.T.* filmi, yönetmenin 1982 yılında yapmış olduğu ve yine ustalığını konuşturmuş olduğu filmlerin en önemlilerinden birisidir. Atilla Dorsay (2005: 31)

filmi, “Eski seriyal filmlerden klasik masallara birçok şeyi modern teknolojiyle harman eden film, günümüzün en etkin görsel masalı” olarak tanımlamıştır. Spielberg de bu masalların en önemli anlatıcısıdır.

Filmin adının neden *E.T.* olduğunu, E.T.’nin ne anlama geldiğini Seçil Büker (1987: 8) *Zeynep’in Sinema Kitabı* adlı çalışmasında şöyle açıklamaktadır:

> ‘E’ İngilizcedeki ‘extra’, ‘T’ ise ‘terrestrial’ sözcüğünün ilk harfi. Yani yönetmen bu harfleri ‘extra’ ve ‘terrestrial’ sözcüklerinin yerine kullanıyor. ‘Terrestrial’ dünyaya özgü demek. ‘Extra’ ise bir şeyin başka bir şeyin dışında olduğunu gösteren bir sözcük. Bu durumda ‘extra terrestrial’, ‘dünyaya özgü olmayan’ anlamına geliyor.

Böylelikle daha filmin başında bizi beklentiye sokan bir durumla karşı karşıya kalırız. Filmde dünyaya ait olmayan bir şey aranacaktır.

Filmin kısaca öyküsü şöyledir. Film, gece gökyüzünün görüntüsüyle başlar. Derin bir sessizlik hakimdir ve bir anda bir uzay aracı ormanlık bir alana iniş yapar, uzaylılar dünyayla ilgili araştırmalar yapmak için çeşitli bitkiler toplarken görülür. Uzay gemisinin dünyaya indiğini fark eden insanlar gemiyi aramaya başlayınca gemiden uzaklaşmış olan birisi gemiye dönemeden uzay gemisi dünyadan ayrılır. Artık E.T. tek başınadır. E.T. uzaktan kente bakarken görülür ve yavaş yavaş kente doğru ilerlemektedir. Bir sonraki sahnede bir ev gösterilir ve sonrasında evin içinde 10–15 yaş aralığındaki gençlerin bir şeyler içip, oyun oynadıkları görülmektedir. Bu arada gençler pizza isterler ve evin en küçüğü ısmarlanan pizzayı almak üzere dışarı çıkar. Tam eve dönerken bir yabancının etrafta olduğunu fark eder ve eve gelip annesine malzeme deposunda birisinin olduğunu ve ona top fırlattığını söyler. Anne ve gençler oraya gittiklerinde hiçbir şey göremezler. Her şeye rağmen Eliot ikna olmamıştır, gece tekrar dışarı çıkıp etrafı kolaçan eder ve E.T. ile yüz yüze gelirler ikisi de çok korkmuştur. Eliot olayı evdekilere anlattığında kimse ona inanmaz. Eliot bir anda babasını hatırlar ve babasının ona inanacağını söyler. Babasının Meksika’da genç bir kadınla olduğunu öğreniriz. Aynı gece Eliot’u bahçede sandalyede E.T.’yi beklerken görürüz. Ertesi gün E.T. Eliot ile karşı karşıyadır ve Eliot’un o günün sabahı ormana bırakmış olduğu şekerleri toplayıp getirmiştir. Bunun üzerine Eliot E.T.’yi eve getirir. Bu sırada yeryüzünde kalan yabancıyla ilgili araştırmalar da

devam etmektedir. Ertesi gün Eliot E.T. ile evde yalnız kalmak için hasta numarası yaparak okula gitmek istemez ve bunu başarır. Sonrasında Eliot ile E.T.'nin dostluğunun başladığı görülür. Evde birlikte vakit geçirirler, bu arada hem tartılıp hem de boylarını ölçerler. E.T. etrafını tanımaya çalışmaktadır. Sanki Eliot'un ruh ikizi gibidir. Bu arada eve Eliot'un abisi Michael gelir. Eliot Michael ve küçük kız kardeşi Gertie'yi E.T. ile tanıştırır ama bu tanışma pek hoş olmaz. Hem Gertie hem de E.T. birbirlerini görünce bağırmaya başlarlar. En sonunda üçü de aralarındaki sırrı kimseye söylemeyeceklerine yemin ederler. Bu arada ev içinde sürekli olarak onunla vakit geçirmeye onu beslemeye ve onun ne olabileceğini ve nereden gelmiş olabileceğini tahmin etmeye çalışırlar. Bu sırada E.T. harita üzerinde kendisinin gökyüzünden geldiğini işaret eder. Bunu yaparken de çeşitli topları gezegenlerin birbirleri etraflarında dönmesi gibi hareket ettirir. Ertesi gün Eliot ile Michael okula giderken Gertie evde kalır. Bu arada Mary evde olup bitenlerden şüphelenmektedir, evi kolaçan eder ama hiçbir şey göremez. Eliot okulda dersteyken aklı sürekli olarak E.T.'dedir. E.T. ise evde dolaşarak etrafı tanıyıp bir şeyler yemenin derdindedir. Daha sonra bir şeyler içip etrafı dağıttığı görülür. Bu arada E.T. aynı bir çocuk gibi davranışlar sergilemektedir. E.T.'nin televizyonda izlediği şeylerin aynısını Eliot sınıfta yapmaktadır. E.T. biraları içerken adeta Eliot sarhoş olmaktadır. Sınıftaki bütün kurbağaların kapaklarını açar ve etrafa yayılmasını sağlar. Bu arada Mary eve gelir ve ortalığın dağınıklığı karşısında şaşkına döner ve evi temizlemeye başlar bu arada E.T.sürekli olarak gözünün önündedir ama Mary bir türlü E.T.'yi görmemektedir. Gertie E.T.'nin konuşabildiğini fark eder. Ve O'na bir şeyler öğretir. Eve gelip bu durumu gören Eliot şaşkına dönmüştür. E.T. telefon ve ev diyerek eviyle iletişime geçmek istediğini anlatır. E.T.'nin eviyle iletişime geçmesi için garajdan çeşitli aletleri ararken bir taraftan da evlerinin birileri tarafından dinlendiği görülür. Eliot babasının gömleğini görür ve geçmiş günleri yad eder. Bu arada babasını ne kadar özlediğini anlarız. Bu arada Eliot elini keser ve E.T. onun elini tek bir hareketiyle iyileştirir. Bir süre sonra E.T.'nin uzaya haber göndermek için bir alet yaptığı görülür. Diğer yandan da Cadılar Bayramı hazırlıkları yapan Mary görülür. Bütün hazırlıklar bittikten sonra uzay ile iletişim kuracağı bir araç yapan E.T.'nin ormana nasıl götürüleceği kalmıştır. Cadılar Bayramında Gertie'nin yerine o geçerek üzerine beyaz bir çarşaf geçirilir ve Eliot ile birlikte bisikletle ormana doğru yola

koyulurlar. Yol çok uzun olduğundan gizli güçleri olan E.T. yolun kısalması için bir anda bisikleti uçurmaya başlar ve bir anda E.T. ve Eliot'u E.T.'yi ailesiyle iletişime geçirecek aleti kurmaya çalışırken görürüz. Bu arada Mary evde telaşlı bir biçimde çocukları beklemektedir. Mary çocukları aramak için arabayla evden çıkarken siyah bir arabadan birkaç kişinin eve doğru ilerlediği görülür. Ellerinde çantalar vardır. Bu arada Mary Michael ve Gertie'yi bulur. Tam da bu sırada E.T. ile Eliot'un uzay ile bağlantı kurdukları görülür. Ertesi sabah Eliot'un bir çalılığın dibinde uyuduğu görülürken, E.T. ortalarda yoktur. Bu arada Eliot'un eve gelmemesi Mary'nin polisleri eve çağırmasına sebep olur. Polis evdekileri sorgularken bir anda Eliot'un eve girişi görülür. Eliot, E.T.'nin ormanlık alanda, ağaçsız bir bölgede olduğunu söylemesi üzerine Michale bisikletiyle E.T.'yi aramaya başlar ve bir süre sonra nehir kıyısında onu bulur. E.T. yarı baygın vaziyettedir. Michael E.T.'yi alıp eve getirir ve Mary'nin de E.T. ile karşılaştığını görürüz. Mary ürkmüş bir biçimde sağa sola koşuştururken evin dört bir yanının hükümet yetkilileriyle çevrildiği görülür. Yetkililer aileyi sorguya çekmektedir. Bir yandan bir şeylerin hazırlıkları yapılmaktadır. E.T. çeşitli testlere tabi tutulmaktadır. E.T. ile birlikte Eliot'un da çok iyi durumda olmadığı görülür. Bir süre sonra Eliot iyileşirken E.T.'nin durumu daha da kötüye gitmiştir. Artık doktorlar da E.T.'den umutlarını kesmişlerdir ve E.T.'nin kalbinin tamamıyla durduğu görülür. Herkes çok üzgündür. Eliot çıldırmış gibidir, E.T.'nin öldüğüne inanamaz. Mary onu sakinleştirmeye çalışır. Araştırmacıların E.T. üzerinde testler yapılacağı düşünülürken, Keys Eliot'u son kez E.T.'yi görmesi için yanına götürür. Eliot o anki duygularını anlatır. Bu arada Eliot tam kapıdan çıkıp gidecekken, E.T.'nin bir çiçeği canlandırdığını görür. E.T.'nin ölmediğini anlamıştır. Hemen sandığın kapağını açar ve E.T.'nin ölmediğini görür. E.T. ise eve telefon açma derdindedir. Bir süre sonra Keys Eliot'u odadan çıkarır. Keys hala E.T.'nin ölü olduğunu sanmaktadır ve hiçbirşeyi farketmemiştir. Eliot Michael'a E.T.'nin ölmediğini söyler ve E.T.'yi kurtarma planını uygulamak üzere evden ayrılırlar. Birbirinden ilginç olaylar ve tesadüfler sonucu Eliot ve Michael E.T.'yi diğer çocukların da yardımıyla kurtarırlar. E.T. Eliot'un bisikletine bindirilir ve ormana doğru yol alınır. Bu arada kentteki bütün polis araçları onların peşindedir. E.T. yine bir inanılmazı başararak, kendisiyle birlikte gelen bütün bisikletlerin uçmasını sağlar. Ormana gelindiğinde Uzay gemisinin gelmiş olduğu görülür. Eliot, Michael ve Eliot

E.T. ile vedalaşırlar ve Michael E.T.'ye çiçeği verir. Bu arada Mary ve Keys de hemen onlara yaklaşır. Hep birlikte E.T.'yi uğurlarlar. Film böylelikle mutlu bir sonla sona ermiştir. Eliot ve arkadaşları E.T.'yi yuvasına döndürmeyi başarmışlardır.

Filmin genel anlamda öyküsüne bakıldığında Klasik Anlatı tarzının mükemmele yakın bir biçimde uygulandığı görülmüştür. Zaten Spielberg'in en iyi yaptığı şeylerin başında anlatıyı kusursuzca kurması gelmektedir. Film, *Üçüncü Türle Yakın İlişkiler* filminden sonra Spielberg'in çekmiş olduğu uzaylıları konu alan ikinci filmdir.

E.T., Üçüncü Türle Yakın İlişkiler filminin bir anlamda tersine çevrilmişi olarak nitelendirilmiştir. Film en başta yetişkin insan yerine çocukla başlamıştır. Chris Auty filmle ilgili şunları belirtmiştir; "Yeniden bulunan bir masumluk düşüyle çekilip alınan babanın yerine buradaki, bir çocuğun terk edilmişlik ve güvensizlik hissiyle, içinde büyüyüp olgunlaşacağı yeni bir aile kurmaya itilişinin" (Auty, 1985: 27) öyküsü olarak değerlendirmiştir. *Üçüncü Türle Yakın İlişkiler* filminde uzaylılar dünyadan birilerini götürürken, *E.T.* filminde uzay gemisinden birisinin dünyada kalması konu alınmıştır. *Üçüncü Türle Yakın İlişkiler* daha gösterişli, görkemli bir film olarak gösterilmişken, *E.T.* filmi, insanların duygu dünyalarında daha fazla yer bulan, içten ve yakınlık dolu olarak gösterilmiştir.

Filmin hemen başında uzay gemisi gösterilirken, insanları korkutan hayrete düşüren bir yapısı yoktur. Bu anlamda ezberlerin bozulması söz konusudur. Her şeyin her zamanki gibi gittiği bir ortamda uzay gemisinin yavaşça yeryüzüne inişi gösterilir. Ondan sonra ise ormanlık alan içinde kamera dolaştırılarak çevre izleyiciye tanıtılmıştır. Uzay gemisi ormanlık bir alanın içine inmiştir. Buraya inmelerindeki amacın araştırma yapmak olduğunu daha sonraki çekimlerde uzaylıları ormanlık alanda dolaşırken görürüz. Uzaylılar dünyayı ve dünyadaki varlıkları tanımak istemektedirler. Yani amaçlarının kötü bir şey olmadığı filmin hemen başlangıcında izleyiciye verilmek istenmiştir. Hatta E.T.'nin gemiye tekrar dönemeyip kaybolduğu çekimlerde sağa sola koşuşturan ama yüzleri görünmeyen insanlar görülür. E.T. ise onlardan korkmakta ve saklanmaktadır. Spielberg'in *Üçüncü Türle Yakın İlişkiler* filminin de ötesinde uzaylılarla ilgili bütün yargıları alt

üst eden bir yapısı vardır. Uzaydan gelen bir varlığın insanlar için mutlaka bir tehdit oluşturacağı yönündeki önkabulu kırmıştır.

Film ilerledikçe Eliot ile E.T. tam anlamıyla dost olmuşlardır. Deyim yerindeyse bir özdeşleşme yaşamaktadırlar. Çünkü Eliot da tıpkı E.T. gibi sorunlu yetişkinlerin dünyasında kendi yollarını seçmiş iki yaratık gibidir. Sanki Eliot da bu dünyanın dışından gelmiş birisidir. Spielberg filmlerinde ana amacın, izleyiciye o sırada kendi öznelliklerinden vazgeçtiği anlatının gidişatında güven vermek amaçlıdır. Film sırasında seyirci karakterle özdeşleşmenin de ötesine geçerek filmin bir parçası haline gelmiştir. İzleyicinin olay örgüsü içinde bireyselliği baskılanarak, olaylara ve ritme tabi kılınarak, filmsel dünyanın bir parçasına dönüşmüştür (Kolker, 1999: 383). Sonuçta izleyici film izlediğinin farkında değildir. Yönetmen filmi o kadar ince bir şekilde işlemiştir ki, izleyiciler kendilerini filmin içinde bulmuşlardır. Özellikle çocuklar için inanılmaz bir filmdir. Tam anlamıyla masalsı bir dünyanın içinde kendilerini bulmalarını sağlamıştır. *E.T.* filmi bu anlamda son derece önemlidir. Çünkü filmde Eliot ile E.T. o kadar birbirlerine benzetilmişlerdir ki, E.T. hastalandığında Eliot da hastalanmıştır, E.T. evde sarhoş olup yere düşerken Eliot da okulda yere düşmüştür. Filmde çocukların E.T.'yi aralarına oldukça çabuk bir biçimde almış olmaları dikkat çekicidir. Bununla birlikte E.T.'nin de Amerikan yaşam tarzına uyum sağlama noktasında zorluk çekmediği görülmektedir. İki taraf da birbirlerinin varlıklarına kolayca alışmış ve kendi dünyalarının içinde ona yer açmıştır. Bununla birlikte E.T.'nin varlığının herkesçe bilinmesinden sonra gelişen olaylarda büyüklerin oluşturmuş olduğu sistemin E.T.'nin üstüne gitmesine karşın, onu kendi yaşamlarına dahil etmiş olan çocuklar, E.T.'nin evine dönmesi için ellerinden gelen mücadeleyi vermişlerdir (Dorsay, 1997: 338-339; 1986: 266-267). Sonuçta Dorsay'a göre Spielberg'in bahsetmek istediği şey, bu dünyada gelecek nesillere büyük görev düştüğüdür. Gelecek nesillerin dostluğu barışı ve kardeşliği sağlama noktasında önemli işlevleri olacaktır.

Ryan ve Kellner Spielberg'in dünyasının ikiliklerden kurulu olduğundan bahsetmiştir. Bu durumdan yola çıkıldığında, aynı karşıtlıkların sürekli olarak belirmesi söz konusudur. Bir tarafta duygu, maneviyat, aile yaşamının idealize edilmesi diğer tarafta bilim, mantık, maddi yaşam, bastırılmış cinsellik canavarı... vb. Bu ikiliklerin doğurmuş olduğu karşıtlıklar Amerikan kültüründeki bölünmeyi çok

açık biçimde sunmuştur. Bir tarafta muhafazakârların kamusal dünyası ile liberallerin özel dünyası arasında derin bir çatlak söz konusudur. Spielberg'in filmlerinde yer alan eşduyum, duygu, cemaate özgü idealleştirmelerin abartılı bir biçimde sunulması, bu özelliklerin kamusal dünyadan nasıl bir biçimde sürüldüğü noktasında yol göstericidir. Bu noktada Ryan ve Kellner *E.T.* filmiyle Rambo'nun mantıksal bir bağlaşığından, aynı psikolojik madalyonun diğer yüzü olduğundan söz etmiştir. Ryan ve Kellner (1997: 403) şunları belirtmektedir; "E.T.'nin yaptığı, seksenli yılların beyaz erkek kahramanlarından çıkarılıp atılmış olan her şeyi, muhafazakâr devrimin sinemasal uyarlamasını yürürlüğe koymak için dışarıda bırakılması gerekmiş tüm bağ ve bağımlılıkları özel alana doldurmak ve yüceltip azmanlaştırmaktan ibarettir". Bununla birlikte Spielberg filmlerinin bu kadar sevilmesinin en önemli nedenlerinden birisi de, kamusal dünyada artık söz edilemez durumda olan cemaat ve eşduyuma yönelik arzu ve beklentilerin birer göstergesi biçiminde olmasıdır.

E.T. filminde dikkat çeken bir diğer nokta, daha önceki Spielberg filmlerinde (özellikle *Jaws* filminde) olduğu gibi film boyunca siyah ırktan hemen hemen hiç kimsenin gösterilmemiş olmasıdır. Bu bağlamda filmin ırksal anlamda sadece beyaz ırktan kişileri göstermesi manidardır. Spielberg her ne kadar filmde ötekine karşı bir hoşgörü ve sempati uyandırıyormuş gibi görünse de aslında hiç de öyle olmadığı kolayca anlaşılmaktadır. Çünkü Siyahlar söz konusu olduğunda Spielberg'in ilk filmlerindeki tutumu, onları görmezden gelmek biçimindedir.

Filmdeki bir diğer olgu ise genelde Spielberg filmlerinin vazgeçilmezi olan aile yapısının baştan bir problemli olduğudur. Ailede baba karakteri yoktur ve film boyunca baba karakterinin eksikliği sürekli olarak vurgulanmıştır. Anne Mary babanın boşluğunu gidermekte sorunlu bir karaktermiş gibi sunulmuş, hatta kocasının olmamasının onun üzerinde de çok büyük psikolojik travmalar oluşturduğu filmde verilmeye çalışılmıştır. Özellikle Eliot başta olmak üzere diğer çocukların bir baba özleminde olduğu açıkça belirtilmiş, hatta E.T. özellikle Eliot için bir baba figürü olarak da gösterilmiştir. Ama her zaman olduğu gibi Spielberg filmlerinde aile içindeki boşluk her zaman için doldurulmuştur. Bunun en güzel örneği ise filmde Keys'in ailedeki baba figürüne karşılık gelecek biçimde yerleştirilmesidir. Spielberg filmlerinin bir diğer özelliği de tutarlı oluşu ve Öteki'ndeki boşluğa hiç

değinmemesidir. Bunu sadece *E.T.* filminde değil birçok filminde yapmıştır, Burak Bakır (2002: 20) bu durumu şöyle yorumlamıştır:

> Spielberg özneye tutarlı bir dünya verebilmek için, Öteki'deki boşluğa hiç değinmez, ama Özne'deki boşluğu gösterir ve bunu doldurmaya çalışır. Jaws, E.T., Güneş İmparatorluğu'ndaki uçaklar, Mor Yıllarda Celie'nin çevresindeki kadın karakterler hep bu işlevi görürler, hem öznedeki boşluğa işaret ederler hem de onu kendi yerlerine bir yenisi geçene kadar doldururlar. Bu gerçek ile fantezinin birbirine karışması ve Öteki'nin tam bir doluluk olarak kavranmasıdır. Özne kendi semptomları ile özdeşleşeceğine Öteki ile tam bir özdeşleşme ve kendine kökten bir yabancılaşma yaşamak durumunda kalır. Bu semptomun üstünü mutlak bir örtme, Gerçek'ten mutlak bir kaçış operasyonunu parçasıdır ve döneme ilişkindir. Dönemin Hollywood filmlerinin nerede ise hepsinde belirgin hale gelen özelliği Vietnam'dır. Vietnam kuşkusuz ki semptomdur, o simgesel evrene dahil edilemeyen, katlanılamaz olan Gerçek'tir.

Bununla başa çıkmanın iki yolundan bahsetmek gerekir. İlki gerçekle yüzleşmek ve Vietnam gerçeğini kabul etmektir. Yani tüm olaylara Vietnam gözünden bakmak gerekmektedir. Buna örnek olarak *Müfreze, Kıyamet, Avcı...* gibi filmler gösterilebilir. İkincisi ise, gerçeğin üstünün örtülmesidir. Yani ideolojik filmlerin en başarılı biçimde yaptığı şeylerdir. Gerçeğin üstü örtülerek fanteziye sığınılacak, var olan gerçeklikten bahsedilmeyecek, onunla yüzleşilmeyecektir. Aslında tam da bu durum 1970'lerin sonundaki Amerika'nın en fazla ihtiyaç duymuş olduğu noktadır. Steven Spielberg sineması tam da bu noktada işe yaramaktadır. Bu bağlamda filme ilişkin Kolker'in (1999: 386) yorumu son derece önem taşımaktadır:

> E.T. ölürken Eliot 'nasıl hissedeceğimi bilmiyorum' der. Anlatının içinde Eliot uzaylı yaratığa bağımlılaşır; anlatının dışında ise izleyici Spielberg'in kurmaca karakterlerini ve izleyicinin bu karakterlere yönelik tepkisini yönlendirmesine yönelik kendi duyguları nedeniyle bağımlılaşır. Spielberg neyi istiyorsa bize onu hissettirir. O, nihai karar veren erkek egemendir ve düşsel ile olan ilişkiyi sürekli olarak sürdüremeyeceğini, karakterlerinden daha iyi bilir.

Filmde özellikle altının çizildiğini düşündüğüm bir kaç sahne vardır. Bunlardan ilki, filmin ilk sahnelerind yer alan çocukların eve pizza istemeleri ve akşam yemeği olarak pizza yemeleridir. Sonuçta son derece masumane bir sahne gibi görünebilir; ama hazır yiyeceklere karşı insanları özendirmenin söz konusu olduğundan şüphe yoktur. Çünkü filmlerde bu işi en iyi yapan yönetmenlerin başında

Spielberg gelmektedir. Bu filmin daha çok çocukları hedef aldığı düşünülürse, onların zihninde nasıl yer edinileceği son derece açıktır.

Filmdeki bir diğer görüntü ise E.T.'nin Coca Cola içtiği sahnedir. E.T. her tarafı mahvedip, buzdolabını boşaltırken adeta Coca Cola'nın reklamı yapılmıştır. Bir film çekilirken her şey en ince ayrıntısına göre düşünülerek çekilmektedir. Bu bağlamda Coca Cola'nın oraya konulması tesadüf olamaz. Hele Hollywood gibi bir endüstriden bahsediyorsak bunun imkânı yoktur. Adeta hem pizza hem de Coca Cola'nın reklamı yapılmıştır. Endüstri neyi ne zaman ve nasıl göstereceğini çok iyi bilmektedir.

Filmin endüstri açısından bir diğer önemi ise daha çok çocuklara hitap ediyor olmasıdır. Çocuklara hitap eden filmlerin en önemli özelliği çocukların sinemaya tek başına gidemiyor olmalarıdır. Çocukla birlikte ebeveynlerden birisi veya ikisi de filme çocukla birlikte gitmek zorundadır. Sistemin sinemaya gidildiğinde yapılmasını istediği bazı şeyleri de çocukla birlikte yapmak zorunluluğu artmıştır. Özellikle sinema salonunda film dışında başka tüketimlerin artırıldığı en bariz örnekler arasındadır. Böylelikle film ile birlikte başka birçok şey de satın alınmaktadır.

E.T. filminin yapıldığı döneme bakıldığında, 1980 yılında devlet başkanı olan yeni muhafazakâr Ronald Reagan'ın iktidarının pekişmeye başladığı zamana denk düşmüştür. Filmin bir diğer özelliği ise her ne kadar ülkede yeni muhafazakarlık türemiş olsa da filmin liberal çizgide olduğudur (Kaya, 2005: 48) Yani *E.T.* her ne kadar dönemin hakim söylemini sergilemiyormuş gibi görünse de, aslında liberal politikalarla muhafazakar politikaların birbirlerine eklemlendiği görülmüştür. Ortada olan sistem ise muhafazakâr liberalizmdir (Wallerstein, 2003: 90). Aslında günümüzde liberal politikalarla muhafazakâr politikalar arasında çok büyük ayrımlar kalmamıştır. Liberalizm ideolojik anlamda iki yönlü olarak genişlemiş, hem sosyalizmi hem de muhafazakârlığı içine alacak bir yapıya bürünmüştür.

E.T. iyi planlanmış, iyi yapılmış ve iyi pazarlanmış bir filmdir. Bütünü bu ideolojik tartışmalar ışığında filmin muhafazakâr veya liberal olması çok da bir şeyleri değiştirmemektedir. Her halükarda var olan sistemin korunması, onun pazarlanması ve kar elde edilmesi esasına göre yapılmıştır. Bu yapılırken, hemen hemen bütün Hollywood filmlerinde olduğu gibi bir yaşam şeklinin pazarlanması söz

konusudur. Film dünyanın dört bir yanında milyonlarca izleyici ile buluşurken, insanlar sadece filmi izlememişler, aynı zamanda filmde arka plandaymış gibi görünen birçok noktayı da içselleştirmişlerdir

2.5. JAWS, ÜÇÜNCÜ TÜRLE YAKIN İLİŞKİLER, E.T.

Tezin son kısmında incelenen bu üç film, Spielberg sinemasının olgunlaşmaya başladığı yıllarda çekilmiştir. Bundan dolayı Steven Spielberg'in onlarca filmi arasından incelenmeye değer bulunmuştur. Spielberg'in bundan sonraki filmlerini belirleyecek olan ve ona yön veren bir sinema dili oluşturma noktasında da oldukça önemlidir.

Bununla birlikte incelenen üç filmde popüler bir metaya dönüşmüşlerdir. Endüstri içinde filmlerin meta karakteri anlamında oldukça önemli bir yere sahiptirler. *Jaws* bir popüler roman uyarlamasıdır. Sinema-Endüstri ilişkisi bağlamında popüler edebiyat ürünlerinin sinemaya aktarılması noktasında önemlidir. Diğer bir nokta, *Jaws* ile birlikte Yeni Hollywood sinemasının da doğmuş olmasıdır. Film, Hollywood'da klasik ilkelere dönüşün habercisi olmuştur. Tür filmleri *Jaws* ile birlikte sinema endüstrisi açısından yeni bir dönüm noktası oluşturmuştur.

Üçüncü Türle Yakın İlişkiler filmi ise bilimkurgu-fantezi türündeki bir değişime dikkati çekmektedir. Bir anlamda türün yeniden yorumlanmasıdır. Öteki konumundaki dünya dışı varlıkların mutlak surette kötü olmayacağı üzerine önemli bir filmdir. Özellikle film içine konumlandırılmış reklamlar, seyircilerin bilinçaltına çeşitli açılardan etki etmiştir. Bununla birlikte filmin Soğuk Savaş dönemi çerçevesinde Sovyetlerin algılanma biçiminde bir değişime yol açması gibi bir işleve sahip olunduğu düşünülse de, Spielberg'in yapmış olduğu şey, o dönem uygulanan aşırı muhafazakar politikaların yumuşatılmasına bağlamında ele alınmalıdır. Spielberg'in hemen hemen hiç bir filminde açık politik bir tavır görmek mümkün değildir, doğrudan ideolojik, politik bir söylev takınmaz. Genellikle son derece dolaylı ve sinsice bu işlevini yerine getirir. Onun anlatı söyleminde, güvenlik, yardımlaşma, ıslah, iyileşme gibi kavramlar ön plana çıkmaktadır. Böylelikle seyircinin filmlerden etkilenmesi ve filme karşı koyamaması söz konusudur

E.T. ise *Üçüncü Türle Yakın İlişkiler* filminden sonra Spielberg'in uzaylılara dair çektiği bir diğer filmdir. Bu film, *Üçüncü Türle Yakın İlişkiler* filmini izleyerek, uzaylılara karşı takınılan olumsuz bakış açısını tamamen değişmesine yol açmıştır. Spielberg hemen hemen bütün filmlerinde yer alan klişeleşmiş anlatı yapısı bu filmde de kendini göstermiştir.

Spielberg'in peşpeşe çekmiş olduğu bu üç filmin başarısı ve etkisi, bu filmleri Kolker'in deyimiyle (1999: 330) "arzu ansiklopedisi, izleyicilerin çağrılmayı istedikleri bir temsil alanı"na dönüştürmüştür. Spielberg bir avcı gibidir ve avının en zayıf noktasını ve en zayıf anını çok iyi bilmektedir. Bundan dolayı Spielberg filmlerini izleyen herkes, onun yaratmış olduğu atmosferden kaçamaz. Yani diğer bir ifadeyle arzularına yenik düşer.

Spielberg Amerikan Sineması'nın ya da diğer bir deyişle Klasik Hollywood Sineması'nın sorgusuz sualsiz inanma ve onaylama noktasındaki başarısının dışında kabul edilemez. Çünkü Spielberg Amerikan Sineması içinde bu işi en iyi biçimde yapam yönetmenlerin başında gelmektedir. Yani daha önce de belirtildiği gibi Spielberg'in filmleri klasik anlatı yapısı içinde değerlendirilmelidir. Klasik anlatının en önemli özelliklerinden birisi de filmsel tekniklerin ve biçimsel araçların kendisini hissettirmeden tekrara dayalı olmasıdır. Bu bağlamda seyirci müthiş bir yanılsamanın içine sürüklenir. Klasik anlatının bütün biçimsel uygulamalarının temelinde, bu yanılsama duygusunu seyirciye yaşatmak vardır. Bunu en iyi yapanların başında da Spielberg gelmektedir.

Spielberg filmlerinde arzuladığımız şeylerin gerçekleştiğini gösterme konusunda ustadır. Bundan dolayı seyirci tarafından benimsenmiştir. Çünkü hemen hemen bütün filmlerinde seyircisinin istediğini vermiştir. Filmlerinin ideolojik yanı seyircinin varlığını onaylar ve onun beklentilerinin doğru olduğunu belirtir. Film süresince seyirciler devamlı olarak heyecan içinde bırakılır ve seyircilerin kabul etmeyeceği hiç birşey sunulmaz. Spielberg filmleri izleyen herkesin verdiği yanıt, endüstirinin istediği yanıttır. Çünkü herkes aynı yanıtı vermektedir. Seyirci filmin biçimsel ve değişmez yapısına razı olur,kurmaca bir dünyanın içine girer ve bunu sorgusuz sualsiz kabullenir. Bütün bunlarda Spielberg'in kurmuş olduğu yapı çok önemlidir. Bu yapının dışına çıkmanın imkanı yoktur.

Ele alınan bu üç filmde yukarda belirtilen özeliklerin hemen hemen tamamı yer almaktadır. Bütün bunlarbir rastlantı sonucu oluşmuş şeyler değildir. Tam tersine son derece bilinçli bir biçimde oluşturulmuştur.

SONUÇ

Tez boyunca yapılan araştırmalarda modernlikle ilgili ortaya çıkan en önemli nokta, modernliği tek bir başlangıç noktasına göre ifade etmenin sorunlu olacağıdır. Yapılan tartışmalar, modernliğin kendisini, kültürel, toplumsal süreçlerdeki dönüşümler ile cisimleştirdiğini göstermiştir. Özellikle modern kavramının ilk kullanılışına baktığımızda, kavram ile neyin vurgulanmaya çalışıldığı açık bir biçimde anlaşılmaktadır. Sözcüğü ilk kullanan Hıristiyanlar, buna Pagan'larla aralarındaki ayrımı belirten bir anlam vermişler, "biz moderniz" derken, artık kendilerinin pagan olmadıklarını kastetmişlerdir. Bundan sonra "yeni" olan her şey, modern olarak algılanmıştır ve modern sözcüğü sürekli eskilerle yenilerin kavgası şeklinde bir anlam kazanmayı sürdürmüştür. Bu bağlamda tez boyunca modern sözcüğü yeniye yapılan vurguyu ortaya koymuştur.

Modernlik, modern dünyayı doğuran dönüşümlerin tamamını yani, ekonomik, zihinsel, siyasal, teknik ve kültürel dönüşümleri kaplamıştır. Modernlik 17. yüzyılla birlikte Batı'da etkinliğini artırmış olan modernlik, Avrupa'nın batı dışı toplumların yüzlerce yıl önüne geçmesini sağlamıştır. Her ne kadar kimi kaynaklar modernliğin tarihini Rönesans ve Reform hareketlerine kadar götürmüş olsalar da bazı kaynaklar da Ortaçağları da modern dönem olarak göstermişlerdir. Modernlik bir gelişim sürecini ifade etmekle birlikte, birçok noktada da eleştirilmiştir. Rousseau'dan Nietzsche'ye, Marx'tan Foucault'ya kadar birçok düşünürün modernlik ve modern toplumla alıp veremediği en önemli noktayı; modernliğin sonucunda oluşan gelişimin insanlığı daha iyi bir dünyaya götürmediği gerçeği oluşturmaktadır. Weber modernlikle oluşan süreci, "büyü bozumu" olarak vurgularken, Foucault ise, bilgi ve disiplin arasındaki bağların kuvvetlenmesi olarak değerlendirmiştir. Bununla birlikte Habermas gibi düşünürler de modernliğin henüz tamamlanmamış bir proje olduğu düşüncesindedirler. Bundan dolayı da modernliği suçlamanın anlamsız olduğunu savunmuşlardır. Modernlikle ilgili ele alınan bölümlerden çıkan en önemli sonuç, modernliğin kafa karıştırıcı yapısını koruyor olmasıdır. Bununla birlikte modernlik, tam da vaat etmiş olduğu şeylerin tersine dönüşmüştür. Yani özgürlük, eşitlik, refah, kardeşlik ve güzel bir dünya vaatleri, insanlığın gereğinden fazla akılcılaşmasını ve

kısa bir süre sonunda aklının esiri olması sonucu yerini tamamen kötümser bir yapıya bırakmıştır.

Tez süresince ele alınan sorunlu kavramlardan bir diğeri ise ideolojidir. İlk kez tanımlandığı dönemden günümüze kadar onlarca kez tanımlamaya maruz kalmıştır. Birbirlerinin tam da tersi anlamlar da içeren bu tanımlamalar, halen tartışılırlığını sürdürmektedir. Özellikle Marx ve Marx sonrası dönemde Gramsci ve Althusser'in ideoloji tanımlamaları, ideoloji tartışmalarını belirlemiştir. Öncelikle Gramsci'ye göre ideoloji kuramındaki temel kavramı, hegemonya oluşturmuştur. Özellikle iktidar ilişkilerini irdelerken egemen sınıfın iktidarını devam ettirmesinde biri güç diğeri rıza olmak üzere iki yola başvurulmuştur. Bu bağlamda ideoloji egemen sınıfların güç ve aleni baskı kullanmaksızın rıza elde etmesine dayalıdır. Bunu özellikle kültürel hegemonya sayesinde başarmıştır. Her şey toplumsal yaşam içindeki varoluş durumlarıyla betimlenmiş ve bunun böyle olması kabul edilmiştir. Althusser'e bakıldığında ise, Gramsci'yi takip ettiği görülmektedir. Althusser ideolojiyi, yaşamın bütün alanını kapsayan bir yapı olarak değerlendirmiştir ve ideolojinin bireyleri özneler olarak değerlendirdiğinin altını çizmiştir. Tıpkı sinema salonuna giden birisinin birbirine tıpatıp benzeyen filmlerden herhangi birini seçiyormuş hissine kapılarak, aslında egemen yapının bize sunmuş olduğu filmlerden birisine girmiş olması gibidir. Yani aslında özne filmleri seçiyormuş gibi görünse de temel belirleyici olan egemen yapıdır. Onun istediklerinden birisini izlemek zorunluluğu vardır. Althusser'in bahsetmiş olduğu bir diğer durum ise Gramsci kaynaklı olan devlet mekanizmasının kendisini var edişinde kitle iletişim araçlarına yüklemiş olduğu görevdir. Çünkü kitle iletişim araçları devletin ideolojik aygıtları arasında yerini almıştır. Sinema da, icat edildiği günden günümüze kadar en etkili kitle iletişim araçlarından birisidir. Bu bağlamda devletin en etkin ideolojik araçlarındandır. Günümüzde sadece sinema sayesinde milyarlarca dolar Amerikan ekonomisine akmaktadır. Yani sistemin daha iyi işlemesinde çok önemli bir işlevi vardır.

Eleştirel Teorisyenlerin ideoloji eleştirisinde kültür endüstrisi kavramı temel olmakla birlikte kültürün bir hegemonya biçimine dönüşmüş olduğu gerçeği çok önemli bir tespittir. Bu bağlamda kültür, insani olan bütün özelliklerine veda etmiştir. Artık kültür, güçlünün hükmedenin egemenliğin altındadır. Bütün kültürel yapılar da

onların kontrolündedir. Kültür endüstrisinde ideoloji, sözde gerçeklik biçiminde varlığını sürdürmüştür. Böylelikle dıştaki ampirik gerçeğin bire bir aynısının yeniden üretimini oluşturmaktadır. Buna bağlı olarak insanların yaşamda karşılaştığı dış gerçeklik, insanları toplumsal denetime tabi tutan ve bunu yaparken de önüne sunulanın bir dış gerçeklik olduğunun anlaşılmasını engellemek istemiştir. Biraz olsun durumu fark eden insanların da düşüncelerini bulandırmıştır. Buradan yola çıkıldığında ideolojinin etkisi altındaki modern insan, dünyaya adeta at gözlükleriyle bakmak zorunda bırakılmıştır. Bu at gözlükleri modern insanın toplumsal yaşamın karmaşıklığını görmesini engellemiş ve dış dünyayı basmakalıp bir biçimde ve yanlış bilince dönüşen kalıplar ile göstermiştir. Böylelikle ideoloji, kısıtlanmış bir dilbilimsel kod halini almıştır, bu noktada kitle iletişim araçları ve kültür endüstrisi önemli bir işlev yüklenmiştir. Kitle iletişim araçları, kitle iletişim tekniklerinin etkisiyle insanları kısıtlandırmış bir dilbilimsel kod olan ideoloji, yeni bir benlik oluşturamamıştır. İdeoloji bugünkü dünyayı var olduğu biçimiyle olumsuzlamamış, tam tersine dış dünyanın varoluş biçimini olumlar biçimde tavır takınmakla birlikte, onun devamlılığını sağlamıştır (Oskay, 2000: 286-287). İdeoloji egemen yapının devamlılığı için elinden geleni yapmıştır.

Adorno ve Horkheimer kültür endüstrisinin liberal endüstri ülkelerinden çıkmasını yorumlarken bu durumu son derece olağan olarak karşılamışlardır. Çünkü liberal endüstri ülkelerine özgü medya ve bunların içinde özellikle de sinema, radyo, magazin basını ve caz müziği zaferlerini bu ülkelerde ilan etmişlerdir. Medyanın bu kadar ilerlemesinin en önemli nedeni sermayenin belirli bir yapı içinde değerlendiriliyor olmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü bu sermaye yapılanmasındaki temel amaç kar elde etmektir. 1911 yılında ortaya çıkmaya başladığından beri Hollywood tamamen ticari amaçlı, "kâr odaklı" bir eğlence endüstrisidir. En önemli amacı kâr elde etmek ve ideolojik manipülasyonla var olan kapitalist sistemin devamlılığını sağlamak olan Hollywood, bunu yaparken her türlü yola başvurmuştur. Hollywood'un hem teknik hem de estetik anlamda başvurmadığı yöntem kalmamıştır denilebilir. Bu durumla ilgili Adorno'nun yorumu önemlidir (2007: 81 - 82):

> Endüstri, insanla yalnızca müşterisi ve çalışanı olarak ilgilenir ve gerçekten de insanlığı bir bütün olarak, her şeyi kapsayan bir formüle indirgemiştir –tıpkı her

> bir öğesine yaptığı gibi. İdeolojik düzeyde o zaman hangi yüzünün belirleyici olduğuna bağlı olarak, plan ya da rastlantı, teknik ya da yaşam, uygarlık ya da doğa vurgulanır. Çalışanlar olarak insanlara akılsal örgütlenmenin gerekliliği hatırlatılır ve insanlar, sağduyu yardımıyla bu sisteme uyum gösterebilmeleri için teşvik edilirler. Müşterileri olarak da onlara, hem basında hem de beyaz perdede, kişilerle ilgili özel anekdotlar üzerinden seçme özgürlüğü ve sisteme dâhil olmamanın çekiciliği gözetilir. Ama her durumda, insanlar birer nesne olarak kalacaktır

Değinilmesi gereken bir diğer nokta ise modernliğin kültür üzerindeki etkisidir. Modernlikle birlikte kültür parçalara ayrılmıştır. Özellikle kitle kültürü (popüler kültür), yüksek kültür ayrımı ve buna bağlı olarak kültürün pazarda alınıp satılan bir nesneye dönüşmesi gerçekleşmiştir. Kimi düşünürler bu durumu demokratikleşme olarak ele alıp, kültürel ürünlerin yaygınlaşması biçiminde değerlendiririrken, kimileri de kültürün kültür olmaktan çıkması ve bir nesneye dönüşmesi olarak değerlendirmiştir. Artık herkes Picasso'nun resimlerine ulaşabilmekte, Wagner dinleyebilmekte veya Godard'ın filmlerini izleyebilmektedir. Ama bütün bu kültürel ürünlerin üzerindeki haleler kaybolmuş ve biricikliğini yitirmiştir. Böylelikle kültürün endüstrileşmesi süreci başlamıştır. Artık Picasso'nun resimleriyle, birkaç ay önce piyasaya sürülen popüler müzik örneği albümler veya Beethoven'in cd'leri aynı marketin içinde alıcılarını beklemektedir.

Kültür endüstrisi içinde yüksek sanatın önemi, çeşitli manipülasyonlarla yok edilmekle birlikte, düşük sanatın önemi de isyancı yanına yönelik dayatılan medeni sınırlamalarla yok edilmeye çalışılmıştır. Böylelikle kültür endüstrisi milyonlarca kişiyi bilinç ve bilinçaltı düzeyinde yönlendirmesine rağmen, kitleler birincil değil, ikincil role indirgenmiştir. Böylelikle hesaplanabilir nesneler ve bir makineyi meydana getiren tali parçalar konumundadırlar. Bunun da ötesinde kültür endüstrisi içinde özne konumunda olmanın en önemli göstergesi olan tüketici olmak insanları özneleştirmekten çok nesneleştirmektedir. Adorno'nun kendi ifadeleri ile belirtmek gerekirse; "Kültür endüstrisi kitlelerle ilişkisini kötüye kullanarak, verili ve değişmez sayılan bir zihniyeti çoğaltmaya ve güçlendirmeye çalışır. Her ne kadar kültür endüstrisi kitlelere uyum sağlamadan var olmayacak olsa da, kitleler onun ölçütü değil ideolojisidir" (Adorno, 2007: 76-77).

Adorno ve Horkheimer’ın kültür endüstrisi ile ilgili çalışmalarında kültürel ürünler, kapitalist ilişkiler içinde birer metaya dönüşmüş ve endüstriyel ürünlerin birer parçası olmuşlardır. Özellikle uzmanlar tarafından standartlaşmış ürünler olarak nitelendirilmiştir. Ekseni biraz daha genişletip baktığımızda, kültüre dair ürünlerin içine bazen klasik müzik eseri, bazen caz müzik eseri, bazen filmler, bazen televizyon dizileri… gibi daha birçok ürün girebilmiştir. Artık kültürel üretimin uzmanlar tarafından yapılması söz konusu olmuştur. Tıpkı bir üretim bantı mantığıyla kültürel üretim yürütülmektedir. Yukarıda da belirtildiği gibi artık kültürel ürünler birer meta konumundadır. Bu bağlamda ideolojik bir işlevi olan kültürel ürünlerin içerik ve söylemleri açısından da masum olmadıkları görülmektedir.

Adorno ve Horkheimer’ın Hollywood’a bakışlarında dikkat çekici en önemli nokta, Hollywood’un ekonomik temelli oluşudur. Bu bağlamda Hollywood’un oluşturmuş olduğu kültürel temelli zemini anlamanın yolu da, ekonomik temelli zemini anlamadan geçmiştir. Hollywood’da film şirketlerinin üretmiş olduğu filler arasındaki fark ile Amerika veya herhangi bir kapitalist ekonomik sistemde iki araba markası arasındaki fark son derece azdır. Bu bağlamda Adorno ve Horkheimer her iki mantığın da birbirine çok yakın olduğunu belirtmişlerdir (Adorno, 2007: 52). Hem filmlerde hem de arabalar arasında küçük ayrımlar mevcuttur. Sonuçta kapitalist ekonomik ilişkilerin süregeldiği her alanda aynı şeyler geçerli olmaktadır. Bir süpermarkete gidildiğinde birbirine benzer yüzlerce çikolata markası olduğu görülür. Aslında hemen hemen hepsi de aynı maddelerden yapılmaktadır ve tadları birbirlerine çok benzemektedir. Ama buradaki temel amaç, bireylere seçme şansı veriliyor imajı yaratmaktır. Sonuçta insanlarda süpermarkete girdiklerinde ürünler arasında özgür iradeleriyle yaptıkları bir seçim olduğu düşüncesi uyandırılmak istenmiştir. Bu durumu aynı şekilde sinema için de söylemek gerekmektedir. Sinema salonlarına gidildiğinde neredeyse birbirlerinin aynısı onlarca film aynı sinemanın çeşitli salonlarında oynamaktadır. İzleyici seçim yaptığını zannetmektedir. Hâlbuki burada yapılan, bize sunulanlar arasında yapılan bir seçimdir. Yani bireyin özgürce yapmış olduğu bir seçimden söz etmek mümkün değildir. Sadece kültür endüstrisi bireye seçim yapabiliyormuş hissi uyandırarak onu özgür kıldığı illüzyonunu sergilemektedir.

Bu tekelci yapılanma sayesinde nerdeyse bir düzine yapım şirketi küresel çapta sinema endüstrisinin hâkimi konumundadır. Sadece yapım aşamasıyla sınırlı kalmamışlar üretim de dâhil olmak üzere dağıtım ve gösterim alanında da egemenliklerini sürdürmüşlerdir. Bunun sonucu olarak da tüm dünya bu şirketler için bir pazar haline dönüşmüştür. Filmsel üretim yapmak ve kar elde etmek için sermayenin devamlı olarak yeni yollar denemesi gerekmiştir. Günümüz Hollywood sineması teknolojinin de desteğiyle film üretiminden maksimum kar elde edebilmek için birçok sanat dalını (müzik, resim, tiyatro, mimari... vb.) iç içe geçirmiştir. Bu noktada Hollywood'da bir çaba olduğu gerçeği açıktır ama anlatılan öykülerin hemen hemen hepsi aynı standart kalıptan çıkmış gibidir. Yani teknolojinin de yardımıyla filmler arasında biçimsel anlamda bir değişim söz konusu olurken içerik bazında filmler egemen sinemasal anlatıların popüler Hollywood filmlerinde devam ettiği görülmüştür. Hollywood estetiğinde hangi film olursa olsun, hangi yönetmen film yönetirse yönetsin, hangi şirket film üretirse üretsin egemen ideolojinin yeniden üretiminden başka bir şeye yaramamaktadır. Yani Kırel'in deyimiyle "sahibinin sesi"'ni ileten" (2010: 309) olma durumu söz konusu olmuştur bundan sonra da olacak gibi gözükmektedir.

Hollywood, endüstrinin merkezi olmakla birlikte, aynı zamanda eğlencenin de merkezidir. Aslında film üretiminin yanında üretilen şey, eğlencenin kendisidir. Üretimin dağıtımı ve tüketimiyle birlikte, kâr elde edilmektedir. Yani aslında yapılan şey film biçimindeki eğlencenin üretilmesi ve satılmasıdır. Böylelikle tüm dünya çapındaki bu ilişki sayesinde müthiş bir sermaye birikimi söz konusu olmaktadır. Ama Hollywood bununla da kalmamaktadır. Hollywood'un ekonomik anlamdaki öneminin yanında belki de ondan da daha önemli olarak görülen ideolojik bir önemi mevcuttur. Çünkü Hollywood sadece izleyicilerin ceplerindeki paraları almakla kalmamakta aynı zamanda onların dünyayı algılama biçimlerine de yön vermektedir. Bu sayede kapitalist ekonomik biçimin ahlaki değerleri milyonlarca kişi tarafından takip edilmektedir (Danae ve Gerardo, akt. Yaylagül, 2010: 11).

Amerikan Sinema'sının en önemli özelliklerinden birisi, popüler kültür ürünü olmalarında yatmaktadır. Buna bağlı olarak bu filmler Amerikan rüyası olarak da bilinen Amerikan ideolojisine hizmet ederler. Bu egemen ideolojiye bağlı içerikler sunmaktadırlar. Bu ideoloji, Robin Wood'un *Hitchcock* adlı kitabında da bahsetmiş

olduğu gibi kapitalizmdir. İçeriğinde bireycilik, özel mülkiyet, kişisel insiyatif, yerleşik düzen (Wood, 319), sorumluluğun ve yeteneğin bireysel başarı ve zenginliği de beraberinde getirmesi, tüketim kültürü ve bireylerde sınıf atlama çabalarının sonuçsuz kalmayacağı anlatılır. Filmlerde sorunlar bireysel anlamda ele alınmış ve psikolojik bir alana hapsedilmiştir. Bunlar Hollywood anlatılarının temel özelliklerini oluşturmaktadır. Filmin kahramanı, bu bireyci ideolojiyi en iyi biçimde yansıtmakla sorumludur. Filmlerdeki öyküler kapitalist burjuva bireyinin gözünden ve onun çıkarları doğrultusunda yansıtılmaktadır. (Smith Jr'den aktaran Yaylagül, 2010: 15).

Hollywood filmleri herhangi bir yerde sinema olsun veya olmasın, bir şekilde evlerimize kadar girebilmektedir. Kâh bilgisayarla, kâh dvd ve cd'lerle ama bir şekilde dünyamızı esir almaktadır. Bu durum dünya çapında Hollywood'un ne kadar egemen olduğunu göstermesi anlamında önemlidir. Yenidünya düzenin en önemli parçalarından birisi olan Hollywood sineması emperyalizmin ideolojik hegemonyasının bir parçası konumundadır. Bu durumu zorla yapılan bir şey olarak algılamamak gerekmektedir. Yani hiç kimse bizi oturup Hollywood filmleri izlemeye zorlamaktadır. Ama bununla birlikte bir izleyici sinemaya gittiğinde on salondan dokuzunda Hollywood filmleriyle karşılaşmakta, televizyonu açıp, film izlemek istediğinde televizyondaki on filmin yine dokuzu Hollywood filmidir. Her ne kadar bir baskı yokmuş gibi gözükse de; aslında tam da ideoloji kullanılması, ideolojinin rızaya dayalı işlemesi söz konusudur.

Amerikan sineması ya da diğer bir ifadeyle Hollywood sineması bir kaçış sinemasıdır. Gerçek yaşamdan sıkılan, bunalan ve bütün bunlardan uzaklaşmak isteyen insanların bir araya geldiği ortak yerdir. İster dram olsun, ister komedi olsun isterse western olsun bir buçuk ya da iki saat boyuncu seyircisini bambaşka bir dünyaya sürükler. Çünkü ortada kurgusal bir hikaye anlatımı vardır ve bu hikaye seyircisini bir buçuk iki saat boyunca koltuğuna mıhlayacak bir anlatım şekliyle anlatılmaktadır. Bununla birlikte anlatım şekli de dâhil olmak üzere çeşitli türler ve konular sürekli tekrarlanmaktadır. Her film aynı zamanda bir ideolojik bakışı da beraberinde getirmektedir. Ve bu bakış egemen ideolojinin istediği ya da yönlendirmiş olduğu bakıştır. Bu duruma bağlı olarak seyirciler, egemen ideolojinin istekleri doğrultusunda mevcut sisteme yeniden bağlanmışlardır.

Sinema ideoloji ilişkisi sinemanın ticari bir faaliyet olarak gelişmesinden beri vardır. Sinemanın bir meta olması ve alınıp satılabilirliğinin oluşumu egemen sistem içindeki para döngüsü düşünüldüğünde oldukça manidardır. Bununla birlikte sinemanın ideolojik bir yapı olarak gelişiminde Amerikan Sineması başrolü oynamıştır. Amerikan Sineması ve ideoloji ilişkisi sinemanın ortaya çıkmış olduğu dönemden günümüze kadar kol koladır. Ama bu durum sadece Amerikan sinemasına özgü bir durum değildir. Özellikle Sovyet, Nazi ve İtalyan Sinemaları da ideolojik olarak kodlanmışlardır ama hiç birisi Amerikan Sineması kadar tehlikeli olmamıştır. Çünkü Amerikan Sineması hegemoniktir ve rızaya dayalıdır. Açık bir biçimde ideolojik bir işlevi gözükmez, bu bağlamda ona karşı bir tepki doğuşunu engellemiştir. Hatta kapitalizmin kendi karşıtlarını içine alması gibi var olan sistemin eleştirilmesine izin veren filmlerinde ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ama bu durum hiç bir zaman sistemin değişimine kadar gidecek bir yapıda olmamıştır. Sadece sistemin dişlilerinin daha iyi çalışmasını ve daha mükemmelleşmesini sağlamıştır. Bu bağlamda egemen ideolojiye hizmet edicidir. Kapitalizm gibi kimi zamanlarda çeşitli kitle iletişim araçları karşısında kriz dönemlerini yaşamış olsalar da en nihayetinde bu krizden çıkmayı başarmışlardır. Bunu yaparken de kimi zaman sinema dünyası için yeni teknolojiler kimi zaman yeni konular, kimi zaman da auteur dediğimiz kimi yönetmenler devreye girmiştir. Bu bağlamda Steven Spielberg de Hollywood'un kriz döneminde ortaya çıkmış olan bir yönetmendir. Özellikle George Lucas ile birlikte 1970'li yılların ortasından itibaren sinema salonunu bir kamusal alan olarak kurgulamışlardır. Bununla birlikte sinema salonlarını, duyuların uyarıldığı, duyguların boşaltıldığı, ruhun arındırıldığı bir mekân haline dönüştürmüşlerdir. Artık Hollywood sineması televizyon ve başka kültür endüstrisi ürünleri tarafından uzaklaştırılmış olduğu çağdaş kültürün merkezine yeniden oturmuştur. İşte Spielberg bunu başarabilen bir sinemacı ve ideologdur. 1970'lerde kurmuş oldukları şirketler (Lucasfilm, Industrial Light and Magic, Amblin Entertainment ve DreamWorks SKG) yeni binyılda da etkinliğini sürdürecek ve kriz olduğunda başvurulup, yeni yollar bulacak bir yapıdadır. Bugün Lucas ve Spielberg'in yönettiği veya yapımcılığını üstlendiği filmlerin hâsılatları milyarlarca doları bulmuştur. DreamWorks kısa zamanda en önemli yapım şirketlerinden birisi olmuş ve 1998 yılında Amerikan sinema piyasasının elde etmiş olduğu gelirin %

7’sini kontrolü altına almıştır. Sadece bununla da kalmamıştır (Kramer, 2007: 372). Spielberg yapmış olduğu televizyon dizileri ve televizyon yapımcılığıyla da ön plana çıkmıştır. Böylelikle sadece sinemanın olduğu alanlarda değil, televizyonun girmiş olduğu her evde de varlığını ortaya koymuştur.

Günümüzde egemen ideoloji olarak kapitalizmin hakim olduğu toplumlarda içine sinemanın da dahil olduğu kültürel ve sanatsal ürünler, artık kültür endüstrisinin birer üretim kolunu oluşturmaktadır. Amaçları kültür endüstrisine hizmet etmek ve para getirmektir. Bunu yaparken her yol onlar için mubahtır. Aynı zamanda bir yaşam tarzı da pompalanmaktadır. Bu yaşam tarzı ötekine saygı, merkezsizleşme, paylaşım ve sosyal adalet vurgulu değildir. Para, şöhret, hırs ve yarışma gibi ataerkil kapitalist kodlama makinesinin yakıtını oluşturan toplumsal malzemeler yeniden üretilmektedir. Geç kapitalizm çağında aslında sömürü gizlenmiştir. Sömürü ilişkileri makyaj edilmiş ve estetize edilmiştir. Bu durum ile yüzleşen sanatçı olarak sinemacıların ve bu ideolojik üretimi ters yüz etmeleri gerekmektedir

Bütün bu çıkarımlar ışığında bakıldığında Steven Spielberg’in kültür endüstrisi-sinema ilişkisi bağlamında ele alınabilecek en önemli yönetmen olduğunu söyleyebiliriz. Endüstrinin sinemayı yönlendirdiği noktaları çok iyi okuyup ona göre filmler çekebilmiştir. Bunu yaparken de bir ideolog gibi davranmıştır. Sistemin devamı için hem devlet mekanizması hem de egemen güçlerle sürekli olarak işbirliği içinde olmuştur. Özellikle 1970’lerin başında Amerika’nın en önemli yapım şirketlerinden olan Universal ile çok sıkı ilişkilere girmiş ve ilk filmlerini Universal yapımcılığında çekmiştir. Böylelikle Universal’in yaygın yapım, dağıtım ve gösterim ağından faydalanmıştır. Filmlerinde sıkça başvurmuş olduğu yöntemlerin başında, Amerikan tüketim ideolojisinin en önemli kaynaklarından olan çeşitli marka ve ürünlerin reklamları gelmektedir. Sinemanın Afrika’nın en ücra köşelerinden Sibirya’ya kadar yaygınlaştığı ve Hollywood sinemasının bütün bu yerlerde tekel olarak varlığını sürdürdüğü düşünüldüğünde, buralarda yaşayan bütün insanlara, bu markaların ve ürünlerin reklamlarını da yapmıştır. Bu bağlamda sinemanın bilinçaltını etkileyen ve tüketimi şekillendiren yapısını çok iyi kullanmıştır.

Ele alınan filmlerine bakıldığında, yapıldığı dönemin en önemli filmleri olmuşlar, büyük bir gişe geliri elde etmişler ve dünyanın çeşitli bölgelerinden milyonlarca insanı etkilemişlerdir. Mesela *Jaws* filminden sonra birçok sahilde insanların günlerce denize girmedikleri görülmüştür. *E.T.* ve *Üçüncü Türle Yakın İlişkiler* filmleriyle birlikte uzaylılara olan ilgi artmış, hatta uzaylıların sevimli bir canlı olabileceği düşünülmeye başlanmıştır. Yani Spielberg'in sadece bir yönetmen veya yapımcı olarak değerlendirilmesi çok masumanedir. Yukarıda da belirtildiği gibi o günümüz dünyasının en önemli ideologlarından birisidir. Bütün filmlerinde ideolojiyi farkında olmalarına olanak vermeden bilinçaltlarına seslenecek biçimde sunmuştur. Bunu yaparken de sürekli olarak sinema dünyasındaki yenilikleri kullanmıştır. Teknolojiyi hiç bir zaman ikinci plana atmamış ve devamlı olarak ondan beslenmiştir. Spielberg'in yıllar önce yapmış ve yönetmiş olduğu filmlerdeki birçok şey, günümüz teknolojisinde evlerimizin içine kadar girmiştir.

Bütün bunlara dayanarak değerlendirme yapıldığında, kültür endüstrisi ideoloji ilişkisinde Spielberg'in önemi daha da iyi anlaşılacaktır. Eleştirel Teorisyenlerin kültür ve kültür endüstrisi ile ilgili söylemiş oldukları hemen her şeyi doğrulamıştır. Spielberg filmlerine bakıldığında artık sanat olarak sinemadan veya kültürel bir pratik olarak filmlerden, bahsetmek mümkün değildir. Çünkü sanat olarak sinema önce üretilip sonra tüketilen ve tüketildiği insanda yeniden üretilen ürünlerdir. Sonuçta üretim süreci sürekli olarak diyalektik bir biçimde ve farklı alanlarda devam eder. Klasik Hollywood tarzının birer ürünü olarak Spielberg filmleri ise bir tüketim nesnesidir. Sinemaya filmi izlemeye giden seyirci sanki sihirli bir alana girmiş gibidir ve bu alan onun için mabeti andırmaktadır. Doksan ile yüz yirmi dakika boyunca gerçek yaşam ile bütün köprüler atılmış, gerçek yaşamdaki gam, kasavet, keder ne varsa sinema salonunun dışında bırakılmış ve bütüncül anlamda filme odaklanılmıştır. Sonuç olarak film bitiminde seyirci tam anlamıyla boşalmış bir biçimde filmden çıkmıştır. Spielberg'in bütün filmleri böyledir. Hiç bir filminde bir yabancılaştırma efektine veya özdeşleşememe durumuna rastlamak mümkün değildir. Seyirci tarafından mümkün olduğu kadar çabuk ve kolay tüketilmesi istenmiştir. Bu bağlamda filmlerindeki anlatı yapısında hiç bir zaman bir karmaşa görülmemiş, tam anlamıyla bir netlik söz konusu olmuştur. Çünkü karmaşanın olması insanların film izlerken huzursuzlaşmalarına neden

olabilmektedir. Bu da endüstrinin istediği bir şey değildir. Bütün Spielberg filmleri de, endüstrinin istediği şekilde belirlenmiştir. Hatta *E.T.* ve *Üçüncü Türle Yakın İlişkiler* filmleriyle birlikte Spielberg'in endüstrinin yapım koşullarını belirlediğini söylemek mümkündür.

Spielberg kimi liberal eleştirmenler tarafından liberal, kimi Marxist eleştirmenler tarafından da muhafazakâr bir sinemacı olarak değerlendirmiştir. Tez kapsamında ise Spielberg, her iki ideolojinin de taşıyıcısı olarak ele alınmıştır. Spielberg geleneksel değerlerin korunması, geleneksel aile yapısının korunması, bu değerler yoksa yoksa yeniden inşa edilmesi anlamında muhafazakâr, konusal anlamda getirmiş olduğu yenilikler ve Yeni Hollywood sinemasının temellerini atması bağlamında da liberal bir sinemacıdır. Spielberg'i yalnızca liberal ya da muhafazakâr olarak değerlendirmek yanlış olacaktır. Kültür endüstrisinin bir parçası olarak sinema endüstrisinin istekleri doğrultusunda film üreten ve bu işi en iyi bilen sinemacılardan birisidir.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yayıncılık.

Abisel, N. (2006). *Sessiz Sinema*, Ankara: De Ki Basım Yayım.

Abisel, N. (2007). *Sessiz Sinema*, Ankara: De Ki Basım Yayım.

Adorno, T. W. (1997), *Minima Moralia*, (O. Koçak, ve A. Doğukan çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Adorno, T. W. (2004), *Walter Benjamin Üzerine*, (D. Muradoğlu çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Adorno, T. W. (2005). Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünmek, Adorno, (E. Mutlu çev.), E. Mutlu (Der.), *Kitle İletişim Kuramları* (1. Basım) içinde (240-249), Ankara: Ütopya Yayınevi.

Adorno, Theodor W. (2006), *Toplum Üzerine Yazılar*, (M. Y. Öner çev.), İstanbul: Belge Yayınları.

Adorno, T. W. (2007). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, (M. Tüzel, N. Ünler ve E. Gen çev.), İstanbul: İletişim Yayınevi.

Akal, C. B. (2001). Nietzsche Spinoza'yı Okudu mu?, *Cogito Dergisi Nietzsche: Kayıp Bir Kıta Özel Sayı*, Sayı. 25, 163-173.

Akbulut, H. (2010). Film Çalışmalarında Türe Yeni Bir Bakış: Çoğu Okuma Alanı Olarak Türü Yeniden Düşünmek, S. Büker ve Y. G. Topçu (Der), *Sinema: Tarih-Kuram- Eleştiri* (1. Basım) içinde (324-36), İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Aksoy, M. (2003). *Geleneksel Sonrası Toplum Üzerine*, İstanbul: Açı Kitaplar

Alemdar, K. ve Erdoğan, İ. (1994). *Popüler Kültür ve İletişim*, Ankara: Ümit Yayıncılık.

Althusser, L. (1976). *Lenin ve Felsefe*, (B. Aksoy, E. Tulpar ve M. Belge çev.), İstanbul: Birikim Yayınları.

Althusser, L. (1978). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, (Y. Alp ve M. Özışık çev.), İstanbul: Birikim Yayınları.

Althusser, L. (2002). *Marx İçin*, (I. Ergüden çev.), İstanbul: İthaki Yayınları.

Altınsay, İ. (1984). Günümüz Amerikan Sineması Üzerine Notlar: İmparatorluk Yeniden Saldırıyor, *Gelişim Sinema Dergisi*, Sayı. 1, (24-29).

Altman, R. (2003). Sinema ve Tür, G. N. Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* (1. Basım) içinde (322-332), İstanbul: Kabalcı.

Anderson, P., Wood, M. E. (Tarih Yok). *Modernizm Post-Modernizm ya da Kapitalizm*, (A. T. Erdağı ve Ç. Ünal çev.), İstanbul: Bilim Yayıncılık.

Anderson, P. (1982). *Batı'da Sol Düşünce*, (B. Aksoy, çev.), İstanbul: Birikim Yayınları.

Anderson, P. (1988). *Gramsci Hegemonya Doğu/Batı Sorunu ve Strateji*, (T. Günersel çev.), İstanbul: Alan Yayıncılık.

Anderson, P. (2000). Modernlik ve Devrim*, Toplumbilim Dergisi Aydınlanma Özel Sayısı*, Sayı.11, 121-130

Anderson, P. (2003). *Tarihten Siyasete Eleştiri Yazıları*, (S. Coşar çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Arca, K. ve Boz, Y. (1974-1975) Klasik Hollywood Sineması Üstüne Notlar, *Çağdaş Sinema Dergisi*, Sayı. 5/6, 105-112.

Armağan, M. (1998). *Gelenek ve Modernlik Arasında*, İstanbul: İz Yayıncılık.

Armes, R. (1975). *Film and Reality*, Penguin Books.

Armes, R. (1997-1998). Sinema ve Kapitalizm, (B. Kaya çev.), *Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi*, Sayı. 4, 76-88.

Artan, E. Ç. (2007), Fotoğrafın Sanatsal Değerinin Ötesinde Kullanım Alanları Üzerine Bir Tartışma: Bilgi mi, Propaganda mı?, *Cogito Dergisi Walter Benjamin Özel Sayısı,* Sayı. 52, 88-100.

Atam, Z. (2002). Sinemanın Kültürel-Politik Bir Tarihini Yazmak–5 Hollywood'un Gayri Resmi Tarihi, *Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi*, Sayı.12, 39-47.

Atılgan, G. (2001). Marx'ta İdeoloji: Kapitalizmin Devrimci Eleştirisinin Bir Olanağı, *Praksis Dergisi*, Sayı. 4, 11-34.

Atiker, E. (1998). *Modernizm ve Kitle Toplumu*, Ankara: Vadi Yayınları.

Auty, C. (1985). Steven Spielberg, (K. Özgül çev.), *Videosinema Dergisi*, Sayı. 9, (24-27).

Ayhan, M. (1978). Kültür Sorunu ve Kültür Teorisi, *Birikim Dergisi*, Sayı.15, (11-23).

Bakır, B. (2002). Yeni Bir Sinema Estetiğinin Olanaklılığı, *Sinemasal Dergisi*, Sayı. 6, (17-27).

Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz*, İstanbul: Hayalet Yayınları.

Barrett, M. (2000). *Marx'tan Foucault'ya İdeoloji*, (A. Fethi çev.), İstanbul: Mavi Ada Yayınevi.

Batur, E. (1985). Frankfurt Okulu'nun Estetik Kuramına Giriş, *Oluşum Dergisi*, Sayı.88, 3-11.

Batur, E. (2006), *Modernizmin Serüveni*, İstanbul: Alkım Yayınları.

Bauman, Z. (2003a). *Modernlik Ve Müphemlik*, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Bauman, Z. (2003b). *Yasa Koyucular İle Yorumcular*, Çev: Kemal Atakay, Metis Yayınları, İstanbul.

Belge, M. (1978). Önsöz, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, (1. Basım) içinde (7-21). İstanbul: Birikim Yayınları.

Benhabib, S. (1999). *Modernizm, Evrensellik ve Birey*, (M. Küçük çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Benhabib, S. (2006). Modernlik ve Eleştirel Kuramın Çıkmazları, H. E. Bağce (Ed.), *Frankfurt Okulu* (2. Basım) içinde (83-110). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Benjamin, W. (1995*). Estetize Edilmiş Yaşam*, İstanbul: Der Yayınları.

Benjamin, W. (2001). *Pasajlar,* (A. Cemal Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berkowitz, P. (2003). *Nietzsche Bir Ahlak Karşıtının Etiği*, (E. Demirel çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Benjamin, W. (2009). Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı, (M. Tüzel çev.) *Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* (2. Basım) içinde (91-130), İstanbul: İletişim Yayınları.

Berman, M. (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, (Ü. Altuğ, B. Peker çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Berman, M. (2005). *Marksizmle Maceram*, (A.Ülçer çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Best, S. ve Kellner, D. (1998). *Postmodern Teori*, (M. Küçük çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bigsby, C. W. E. (1999). Popüler Kültür Politikaları, *Popüler Kültür ve İktidar* (1. Basım) içinde (73-96), Ankara: Vadi Yayınları.

Bobbio, N. (1993). Gramsci ve Sivil Toplum Kavramı, J. Keane (Der.), *Sivil Toplum ve Devlet, Avrupa'da Yeni Yaklaşımlar* (1. Basım) içinde (91-118), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bordwell, D. ve Thompson, K. (2009). *Film Sanatı*, (E. Yılmaz ve E. S. Onat çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım.

Bottomore, T. (1990). *Seçkinler ve Toplum*, (E. Mutlu çev.), Ankara: Gündoğan Yayıncılık.

Bottomore, T. (1997). *Frankfurt Okulu,* (A. Çiğdem çev), Ankara: Vadi Yayınları.

Bottomore, T. (2002). *Marksist Düşünce Sözlüğü*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Boyacıoğlu, A.(1988). Hollywood 1920-1930 Bir Masal Dünyasının Doğuşu, *Bilim ve Sanat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, Sayı. 87: 48-51.

Büker, S. (1987). *Zeynep'in Sinema Kitabı*, Ankara: Hil Yayın.

Büyükdüvenci, S. ve Öztürk, S. R. (1997). *Postmodernizm ve Sinema*, Ankara: Ark Yayınevi.

Callinicos, A. (2001). *Postmodernizme Hayır Marksist Bir Eleştiri*, (Ş. Pala çev.),

Ankara: Ayraç Yayınevi.

Callinicos, A. (2005). *Toplum Kuramı*, (Y. Tezgiden çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Canbazoğlu, C. (1989). Ve Son Macera Indiana Jones, *Beyazperde Dergisi*, Sayı. 1, 30-34.

Caudwell, C. (1985). *Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler*, (M. Gökçen çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Comolli, J. L., Narboni, J. (1994). *Sinema /İdeoloji /Eleştiri*, (M. Temiztaş çev.), Görüntü Dergisi, Sayı. 2, 11-19.

Comolli, J. L., Narboni, J. (2010). Sinema İdeoloji Eleştiri, (M. Temiztaş çev.), S. Büker ve Y. G. Topçu (Der), *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*, (1. Basım) içinde (97-108), İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Corrigan, T. (2007). *Film Eleştirisi El Kitabı*, (A. Gürata çev.), Ankara: Dipnot Yayınları.

Coser, L. A. (2010). *Sosyolojik Düşüncenin Ustaları*, (H. Hülür, S. Toker, İ. Mazman çev.), Ankara: De Ki Basım Yayın.

Çalışlar, A. (1983). *Günümüzde Sanatsal Kültür ve Estetik*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Çelik, N. B. (2005). *Marx ve İdeoloji*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Çetinkaya, H. (2000). *Başkaldırı Sanatının Sonu*, İstanbul: Zed Yayın.

Çiğdem, A. (1997a). *Akıl ve Toplumun Özgürleşimi: Jürgen Habermas Üzerine Bir Çalışma*, Vadi Yayınları, Ankara.

Çiğdem, A. (1997b). *Bir İmkân Olarak Modernite*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Çiğdem, A. (2003). *Aydınlanma Düşüncesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Çiğdem, A. (2008). *Akıl ve Toplumun Özgürleşimi: Jürgen Habermas Üzerine Bir Çalışma*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Çubukçu, A. (1994). *Kültür ve Politika*, İstanbul: Evrensel Basım ve Yayın.

Dallmayr, F. R. (2006). Görüngübilim ve Eleştirel Kuram: Adorno, H. E. Bağce (Ed.), *Frankfurt Okulu* (2. Basım) içinde (219-262). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Dellaloğlu, B. F. (1998). *Toplumsalın Yeniden Yapılandırılması; Habermas Üzerine Bir Araştırma*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Dellaloğlu, B. F. (2000). Aydınlanma, Modernite, Post-modernite ve Sonrası, *Toplumbilim Dergisi Aydınlanma Özel Sayısı*, Sayı.11, 85-90.

Dellaloğlu, B. F. (2003). Bir Giriş-Adorno Yüz Yaşında, *Cogito Dergisi Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe Özel Sayısı*, Sayı.36, 13-36.

Dellaloğlu, B. F. (2007). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, İstanbul: Say Yayınları.

Demir, N. K. (2004). *Televizyon Reklamlarında Yer Alan İdeolojiler ve Toplumsal Cinsiyetin İnşası* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.

Demirhan, A. (1992). *Modernlik*, İstanbul: Ağaç Yayıncılık.

Diken, B. ve Laustsen, C. B. (2010). *Filmlerle Sosyoloji*, (S. Ertekin çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Doltaş, D. (1996). Foucault, Kant, Habermas ve Postmodenizm, *Varlık Dergisi*, s. 1069, (45-52)

Dorsay, A. (1986). *Beyaz Perdede Kırmızı Filmler*, İstanbul: Cep Kitapları.

Dorsay, A. (1997). *Yüzyılın Yüz Filmi*, İstanbul: Remzi Kitabevi

Eagleton, T. (1985). *Eleştiri ve İdeoloji*, (E. Tarım ve S. Öztopbaş çev.), İstanbul: İletişim.

Eagleton, T. (1996), *İdeoloji*, (M. Özcan çev), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eagleton, T. (2005). *Kültür Yorumları*, (Ö. Çelik çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eagleton, T. (2006). *Aykırı Simalar*, (A. Ş. Okyayuz çev.), İstanbul: Epos Yayınları,

Ercan, F. (1996). *Gelişme Yazını Açısından Modernizm, Kapitalizm ve Azgelişmişlik*, İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Erdoğan, İ. (1999). Popüler Kültür, Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele, *Popüler Kültür ve İktidar* (1. Basım) içinde (18-52), Ankara: Vadi Yayınları.

Erol, A. (2002). *Popüler Müziği Anlamak*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Ersöz, H. (1988). Spielberg İle Söyleşi, *Videofilm Dergisi*, Sayı. 4, 58-65.

Foucault, M. (2000). Aydınlanma Nedir?, *Toplumbilim Dergisi Aydınlanma Özel Sayısı*, Sayı.11, 69-76.

Geuss, R. (2002). *Eleştirel Teori Habermas ve Frankfurt Okulu*, (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları,

Giddens, A. (1994). *Modernliğin Sonuçları*, (E. Kuşdil çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, Giddens, A. (2000). *Sosyoloji*, Ankara: Kırmızı Yayınları

Giddens, A. (2001). *Siyaset Sosyoloji ve Toplumsal Teori*, (Çev. T. Birkan), İstanbul: Metis Yayınları.

Giddens, A. ve Pierson, C. (2001). *Anthony Giddens'la Söyleşiler "Modernliği Anlamlandırmak"*, (S. Uyurkulak ve M. Sağlam çev), İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Gledhill, C. (2010). Tür Kavramını Yeniden Düşünmek, (H. Akbulut çev.), S. Büker ve Y. G. Topçu (Der), *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (1. Basım) içinde (109-129), İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Goldmann, L. (1999). *Aydınlanma Felsefesi*, (E. Arslan çev.), Ankara: Doruk Yayınları.

Goldmann, L. (2006). Marcuse'ü Anlamak, H. E. Bağce (Ed.), *Frankfurt Okulu* (2. Basım) içinde (305-319). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Gönen, M. (2004). *Paradoksal Sanat Sinema*, İstanbul: Es Yayınları.

Gönen, M. (2007). *Hollywood Sineması*, İstanbul: Es Yayınları.

Gönen, M. (2008). *Western ve Amerika Bir Ulus-Uygarlık Kurgusu*, İstanbul: Versus Yayınları.

Güneş, S. (1995). *Medya ve Kültür*, Ankara: Vadi Yayınları.

Güvenç, B. (1974). *İnsan ve Kültür*, İstanbul: Remzi Kitabevi

Habermas, J. (1990). "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje". içinde N. Zeka. (Der.) *Postmodernizm*. (31-44). İstanbul: Kıyı Yayınları.

Habermas, J. (1994). Postmoderniteye Giriş: Bir Dönüm Noktası Olarak Nietzsche, M. Küçük (Der.), *Modernite Versus Postmodernite* (2. Basım) içinde (131-152). Ankara: Vadi Yayınları.

Habermas, J. (2007). *İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim*, (M. Tüzel çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hall, S., Lumley, B. ve Mclennan, D. (1985). *Siyaset ve İdeoloji "Gramsci"*, (S. Emrealp çev.), Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.

Held, D. (2006). Horkheimer'ın Eleştirel Kuram Çözümlemesi, H. E. Bağce (Ed.), *Frankfurt Okulu* (2. Basım) içinde (189-218). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Horkheimer, M. (1986). *Akıl Tutulması*, (O. Koçak çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Horkheimer, M. ve Adorno, T. W. (1996a). Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar- 1, İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Horkheimer, M. ve Adorno, T. W. (1996b). Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar- 2, İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Horkheimer, M. (2005*). Geleneksel ve Eleştirel Kuram,* (M. Tazel çev.); İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

How, A. (2003). *Critical Theory*, NewYork: Palgrave Macmillan.

Hülür, H. (2008). İktidar/Bilgi Sarmalı: Michel Foucault'da Disiplinsel Doğruluk ve Özne, *EKEV Akademi Dergisi*, Sayı 35, 149-164.

Hülür, H. (2009). Görme ve Söylemenin Mekanı Olarak Birey ve Denetim: Michel Foucault'da Işık ve Söz Rejimi, *EKEV Akademi Dergisi*, Sayı 38, 115-136.

Inglis, F. (2005). Frankfurt Okulu, (E. Mutlu çev.), E. Mutlu (Der.), *Kitle İletişim Kuramları* (1. Basım) içinde (221-226), Ankara: Ütopya Yayınevi.

İri, M. (2009). Bir Film İzlemek: Popüler Kültürü Sökmek, Ankara: Derin Yayınları.

Jameson, F. (1994). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, (N. Plümer çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Jameson, F. (2004). *Biricik Modernite Şimdiliğin Ontolojisi Üzerine İnceleme*, (S. Oğuz çev), İstanbul: Epos Yayınları.

Jameson, F. (2004). Sunum III, (Ü. Oskay çev.), Estetik ve Politika (1. Basım) içinde (196-220), İstanbul: Alkım Yayınevi.

Jameson, F. (2005). Kitle Kültüründe Şeyleşme ve Ütopya, (E. Mutlu çev.), E. Mutlu (Der.), *Kitle İletişim Kuramları* (1. Basım) içinde (250-284), Ankara: Ütopya Yayınevi.

Jameson, F. (2006). *Marxizm ve Biçim* (M. H. Doğan çev), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Jameson, F. (2008). *Modernizm İdeolojisi*, (O. Koçak, T. Birkan çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Jay, M. (1989). *Diyalektik İmgelem Frankfurt Okulu ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsünün Tarihi 1923-1950*, (Ü. Oskay çev), İstanbul: Ara Yayıncılık,

Jay, M. (2001). *Adorno*, (Ü. Oskay çev.), İstanbul: Der Yayınları.

Jeanniere, A. (1994). Modernite Nedir?, M. Küçük (Der.), *Modernite Versus Postmodernite* (2. Basım) içinde (15-25). Ankara: Vadi Yayınları.

Kaya, A. (2004). İdeolojiden İdeolojiye Yolculuk: Düşbilimciden Kimlikbilime, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı. 28, 67-82.

Kazancı, M. (2003). Althusser İle İdeoloji Üzerine Yapılmamış Bir Söyleşi, *İletişim Araştırmaları Dergisi,* Sayı: 2 (37-54).

Kejanlıoğlu, B. (2005). *Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Kellner, D. (2005). Kültür Endüstrileri, E. Mutlu (Der.), *Kitle İletişim Kuramları* (1. Basım) içinde (233-239), Ankara: Ütopya Yayınevi.

Kellner, D. (2006). Erich Fromm Feminizm ve Frankfurt Okulu, H. E. Bağce (Ed.), *Frankfurt Okulu* (2. Basım) içinde (357-386). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Kellner, D. (2006). Frankfurt Okulu'nu Yeniden Değerlendirmek: Martin Jay'in Diyalektik İmgeleminin Eleştirisi, H. E. Bağce (Ed.), *Frankfurt Okulu* (2. Basım) içinde (134-166). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Kınıkoğlu, Ç. (2001). Amerika'yı Yeniden Keşfetmek: Hollywood Sinemasında Toplumsal Eleştiri-1, *Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi*, Sayı. 9, 72-81.

Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

Kızılçelik, S. (2000). *Frankfurt Okulu*, Ankara: Anı Yayıncılık,

Kıraç, R. (2008), *Film İcabı Türk Sinemasına İdeolojik Bir Bakış*, Ankara: De Ki Yayınları.

Klinger, B. (2010). Sinema İdeoloji Eleştiri Üzerine: İleri Metin, (Y. G. Topçu çev.), S. Büker ve Y. G. Topçu (Der), *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (1. Basım) içinde (109-129), İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Koçak, O. (1986). Horkheimer ve Frankfurt Okulu, *Akıl Tutulması* (1. Basım) içinde (7-60), İstanbul: Metis Yayınları.

Kolker, P. (1999). *Yalnızlık Sineması*, (E. Yılmaz çev.), Ankara: Öteki Yayınevi.

Kolker, P. (2008). Kültürel Pratik Olarak Sinema, B. Bakır, S. Saliji, Y. Ünal (Der.), *Sinema, İdeoloji, Politika "Büyüleyen Faşizm ve Diğer Yazılar* (1. Basım) içinde (97-144), Nirengi Kitap, Ankara.

Kramer, P. (2007), Steven Spielberg, (N. Gökçeoğlu çev.), Y. Tasker (Der.), *Elli Çağdaş Sinemacı* (1. Basım) içinde (367-375), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Krogh, T. (1999). Frankfurt Okulunun Kültür Analizi, M. Küçük (Der.), *Medya İktidar İdeoloji* (2. Basım) içinde (245-266), Ankara: Ark Yayınevi.

Küçükalp, K. (2003). *Nietzsche ve Postmodernizm*, İstanbul: Paradigma Yayınları.

Laclau, E. ve Mouffe, C. (1992). *Hegemonya ve Sosyalist Strateji*, (A. Kardam, D. Şahiner çev.), İstanbul: Birikim.

Larrain, (1995). *İdeoloji ve Kültürel Kimlik*, (N. N. Domaniç çev.), İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Lash. S. (1994). Modernite mi, Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi, M. Küçük (Der.), *Modernite Versus Postmodernite* (2. Basım) içinde (47-72). Ankara: Vadi Yayınları.

Lenin, V. İ. (1968), *Ne Yapmalı*, (M. Kabagil çev.), Ankara: Sol Yayınları.

Lenoir, B. (2003), *Sanat Yapıtı*, (A. Derman çev), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Lukács, G. (2006). *Tarih ve Sınıf Bilinci*, (Y. Öner çev.), İstanbul: Belge Yayınları.

Lunaçarski, A. (1998). *Sosyalizm ve Edebiyat*, (A. Bezirci çev.), İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Lunn, E. (1996), *Marxizm ve Modernizm Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Bir Tarihsel İnceleme,* (Y. Alogan çev.) İstanbul: Alan Yayıncılık.

MacBean, J. R. (2006). *Sinema ve Devrim*, (E. Yılmaz çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Maggee, B. (1979). *Yeni Düşün Adamları*, (Ü. Oskay çev.), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Majuyev, V. (1988). *Kültür ve Tarih*, (S. H. Yokova çev), İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.

Maltby, R. (2003). Sansür ve Kendi Kendini Düzenleme, G. N. Smith (Edi.), *Dünya Sinema Tarihi* (1. Basım) içinde (276-290), İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Marcuse, H. (1968a). *Aşk ve Uygarlık*, (A. Timuçin ve T. Tunçdoğan çev), İstanbul: May Yayınevi.

Marcuse, H. (1968b). *Tek Boyutlu İnsan*, (S. Çağan çev.), İstanbul: May Yayınevi.

Marcuse, H. (1991). *Karşıdevrim ve Başkaldırı*, (G. Koca ve V. Ersoy çev.), İstanbul: Ara Yayınları.

Mardin, Ş. (1995). *İdeoloji*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Marx, K. (1979). *Felsefenin Sefaleti*, (A. Kahraman çev.), Ankara: Sol Yayınları.

Marx, K. (1986). *Kapital Birinci Kitap: Kapitalist Üretimin Eleştirel bir Tahlili*, (A. Bilgi çev.), Ankara: Sol Yayınları.

Marx, K. (1992). *Kapital Üçüncü Kitap: Bir Bütün Olarak Kapitalist Üretim Süreci*, (A. Bilgi çev.), Ankara: Sol Yayınları.

Marx, K. (2003). *1844 El Yazmaları*, (M. Belge çev.), İstanbul: Brikim Yayınları.

Marx, K. ve Engels, F. (1970), *Manifesto*, İstanbul: Öncü Kitabevi.

Marx, K. ve Engels, F. (1992). *Alman İdeolojisi*, (S. Belli çev.), Ankara: Sol Yayınları

McCarthy, T. (2006). Eleştirel Kuram ve Felsefe ile İlişkisi Üstüne, H. E. Bağce (Ed.), *Frankfurt Okulu* (2. Basım) içinde (55-82). Ankara: Doğu Batı Yayınları

Mclellan, D. (1999). *İdeoloji,* (B. Yıldırım çev), İstanbul: Doruk Yayınları

Megill, A. (1998). *Aşırılığın Peygamberleri*, (T. Birkan çev.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Mollaer, F. (2007). Walter Benjamin'i Çağımızda Tahayyül Etmek, *Cogito Dergisi Walter Benjamin Özel Sayısı*, Sayı.52, 236-265.

Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?,* (E. Yılmaz çev.), İstanbul: Oğlak Yayınları.

Oskay, Ü. (bt). *Çağdaş Fantazya*, İstanbul: Der Yayınları.

Oskay, Ü. (1983). Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik İşlevleri Üzerine, K. Alemdar ve R. Kaya (Der.), *Kitle İletişiminde Temel Yaklaşımlar* (1. Basım) içinde (163-206), Ankara: Savaş Yayınevi.

Oskay, Ü. (1995). *Müzik ve Yabancılaşma*, İstanbul: Der Yayınları,

Oskay, Ü. (1995). Walter Benjamin Üzerine, H. Hillach ve Ü. Oskay (Der.), *Estetize Edilmiş Yaşam* (1. Basım) içinde (9-50), İstanbul: Der Yayınları

Oskay, Ü. (1995). Walter Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazya, H. Hillach ve Ü. Oskay (Der.), *Estetize Edilmiş Yaşam* (1. Basım) içinde (127-162), İstanbul: Der Yayınları.

Oskay, Ü. (1999). *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Oskay, Ü. (2000). *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Önür, N. (2001). *Medya ve Eğitim*, İzmir: Barış Yayınları.

Özbek, M. (1994). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Özbek, S. (2003). *İdeoloji Kuramları*, İstanbul: Bulut Yayınları.

Özden. Z. (2004). *Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*, Ankara: İmge Kitabevi.

Özkaraçalar, K. (2005). Dünyalar Savaşı: Şizofrenik Bir Film, *Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi,* Sayı. 16, 48-49.

Özkök, E. (1985). *Kitlelerin Çözülüşü*, Ankara: Tan Yayınları.

Özkök, E. (1985). Benjamin'in Bir Denemesi Üstüne, *Oluşum Dergisi*, Sayı. 88, 18-19

Özön, N. (1990). *100 Soruda Sinema Sanatı*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Pearson, K. A. (1998). *Kusursuz Nihilist Politik Bir Düşünür Olarak Nietzsche'ye Giriş*, (C. Soydemir çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Richard, R. (1994). Habermas, Lyotard ve Postmodernizm, M. Küçük (Der.), *Modernite Versus Postmodernite* (1. Basım) içinde, 153-171.

Reijen, W. V. (1999), *Adorno: Bir Giriş*, Çev: Mustafa Cemal, Belge Yayınları İstanbul.

Reijen, W. V. (2006). Aydınlanmanın Diyalektiğini Alegori Olarak Okumak, H. E. Bağce (Ed.), *Frankfurt Okulu* (2. Basım) içinde (167-218). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Roloff, B. ve Seeblen, G. (1995). *Ütopik Sinema Bilim Kurgu Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi*, (V. Atayman çev.), İstanbul: Alan Yayıncılık.

Rousseau, J.J. (1997). *Bilimler ve Sanatlar Hakkında Nutuk*, (S. Eyüboğlu çev.),İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Ryan, M. ve Kellner, D. (1997). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının*

İdeolojisi ve Politikası (E. Özsayar çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Scognamillo, G. (1994). *Amerikan Sineması*, İstanbul: Ağaç Yayıncılık.

Scognamillo, G. (1999). *Dünya Sinema Sanayii*, Ankara: Timaş Yayınları.

Schroder, R. (1996). *Max Weber ve Kültür Sosyolojisi*, (M. Küçük çev.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınevi.

Sholle, D. J. (1999). Eleştirel Çalışmalar: İdeoloji Teorisinden İktidar/Bilgiye, M. Küçük (Der.), *Medya İktidar İdeoloji* (2. Basım) içinde (267-308), Ankara: Ark Yayınevi.

Silier, Y. (2007), *Özgürlük Yanılsaması: Rousseau ve Marx*, İstanbul: Yordam Kitap,

Silverman, K. (2006), *Görünür Dünyanın Eşiği*, (A. Onacak çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Skirbekk, G. ve Gilje, N. (2006). *Antik Yunan'dan Modern Döneme Felsefe Tarihi*, İstanbul: Kesit Yayınları.

Slater, P. (1998). *Frankfurt Okulu*, (A. Özden çev), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Smith, P. (2005). *Kültürel Kuram*, (S. Güzelsarı ve İ. Gündoğdu çev.), İstanbul: Babil Yayınları.

Spurk, J. (2008). *Toplumsal Aklın Eleştirisi*, (I. Ergüden çev.), İstanbul: Versus Yayınları.

Swingewood, A. (1996). *Kitle Kültürü Efsanesi*, (A. Kansu çev.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Swingewood, A. (1998). *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*, (O. Akınhay çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Şener, E. (1985). Sinema ve Ötesi, *Videosinema Dergisi*, Sayı.11, (56-57).

Şengör, A. M. C. (2001). Nietzsche ve Akla İsyan, *Cogito Dergisi Nietzsche: Kayıp Bir Kıta Özel Sayı*, Sayı. 25, 240-250

Tanyeli, U. (2007). Modernizmin Sınırları ve Mimarlık, E. Batur (Der.), *Modernizmin Serüveni* (7. Basım) içinde (63-74). İstanbul: Alkım Yayınevi.

Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Oğlak Yayınları.

Therborn, G. (2006). Frankfurt Okulu, H. E. Bağce (Ed.), *Frankfurt Okulu* (2. Basım) içinde (19-54). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Thompson, D. (1997). *Siyasi Düşünce Tarihi*, (A. A. Ural çev.), İstanbul: Şule Yayınları

Tiedemann, R. (1993). Pasajlar Yapıtına Giriş, (A. Cemal çev.), *Pasajlar* (1. Basım) içinde (9-32), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Timur, T. (2008). *Habermas'ı Okumak*, İstanbul: Yordam Kitap.

Tomlinson, J. (1999). *Kültürel Emperyalizm Eleştirel Bir Giriş*, (E. Zeybekoğlu çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Topçu, Y. G. (2010). Hollywood Biçeminin İzinde, S. Büker, Y. G. Topçu (Der), *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (1. Basım) içinde (130-136), İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Touraine, A. (2004). *Modernliğin Eleştirisi*, (H. Tufan çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Turner, B. S. ve Stauth, G. (1994). Nostalji Postmodernizm ve Kitle Kültürü Eleştirisi, M. Küçük (Der.), *Modernite Versus Postmodernite* (1. Basım) içinde, 259-275

Üşür, S. S. (1997). *İdeolojinin Serüveni Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme*, Ankara: İmge Kitabevi.

Valantin, J. M. (2006). *Küresel Stratejinin Üç Aktörü: Hollywood, Pentagon ve Washington*, (Ö. F. Turan çev.), İstanbul: Babıali Kültür Yayıncılığı.

Wagner, P. (1996). *Modernliğin Sosyolojisi Özgürlük ve Cezalandırma*, (M. Küçük çev.), İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Wallerstein, I. (2003*). Liberalizmden Sonra*, (E. Öz çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Weber, M. (1997). Sosyoloji Yazıları, (T. Parla çev.), İstanbul: Hürriyet Vakfı

Yayınları

West, D. (1998). *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*, (A. Cevizci çev.), İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Wiggershaus, R. (1994). *The Frankfurt School: Its History, Theories, and Political Significance Studies in Contemporary German Social Thought*, Cambridge: The Mit Press.

Williams, R. (1990). *Marxizm ve Edebiyat*, (E. Tarım çev.), İstanbul: Adam Yayınları.

Williams, R. (1993). *Kültür*, (E. Başer çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Williams, R. (2005). *Anahtar Sözcükler*, (Çev. S. Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları,

Wood, R. (2004). *Hitchcock Sineması*, (E. Yılmaz çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Wood, R. (2010). Günümüzde Hollywood: Muhalif Bir Sinema Mümkün mü?, (B. Karamış çev.), Y. G. Topçu (Der), *Hollywood'a Yeniden Bakmak*, (1. Basım) içinde (24-39), Ankara: De Ki Basım Yayım.

Yaylagül, L. (2008). Frankfurt Okulu'nda Kültür Endüstrileri ve Kitle Kültürü Yaklaşımı, L. Yaylagül, N. Korkmaz (Der.), *Medya, Popüler Kültür ve İdeoloji* (1. Basım) içinde (139-154), Ankara: Dipnot Yayınları.

Yaylagül, L. (2010). Hollywood: Tarihi Ekonomisi İdeolojisi, *Hollywood'a Yeniden Bakmak*, (1. Basım) içinde (9-23), Ankara: De Ki Basım Yayım.

Yılmaz, A. (1996). *Modernden Postmoderne Siyasal Arayışlar*, Ankara: Vadi Yayınları.

Yılmaz, E. (1997). *1968 ve Sinema*, Ankara: Kitle Yayınları.

Yılmaz, E. (1997). *Amerikan Sinemasında Savaş ve Vietnam Filmleri*, İstanbul: Leya Yayıncılık.

Yılmaz,E. (2008). Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine, B. Bakır, S. Saliji, Y. Ünal (Der.), *Sinema, İdeoloji, Politika "Büyüleyen Faşizm ve Diğer Yazılar*
(1. Basım) içinde (63-86), Nirengi Kitap, Ankara.

Zipes, J. (2005). Frankfurt Okulu ve Kültür Eleştirisi, E. Mutlu (Der.), *Kitle İletişim Kuramları* (1. Basım) içinde(227-232), Ankara: Ütopya Yayınları.